

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za informacijske i komunikacijske znanosti

Katedra za muzeologiju

**FOTOGRAFIJA KAO INTERPRETACIJSKI MEDIJ NA
MUZEJSKIM IZLOŽBAMA**

Diplomski rad

Mentorica: dr.sc. Željka Miklošević

Studentica: Nives Radman

Zagreb, rujan 2018.

Sadržaj

Sažetak.....	3
1. Uvod.....	4
2. O fotografiji	6
2.1. Povijest fotografije	6
2.2. Različita shvaćanja fotografije	13
3. Fotografija u muzeju.....	20
3.1. Upotreba fotografije u muzeju.....	20
3.2. Fotografija kao dio dizajna izložbe	23
3.3. Fotografija kao interpretacijski medij na izložbama	24
4. Analiza i interpretacija upotrebe fotografija u odabranim muzejima.....	26
4.1. Cilj	26
4.2. Metodologija	27
4.3. Analiza	29
4.4. Rasprava	55
5. Zaključak	59
6. Bibliografija	61

Sažetak

Ovaj rad istražuje uporabu fotografije kao interpretacijskog medija na muzejskim izložbama. Prvi dio rada obuhvaća povijest fotografije i pregled različitih shvaćanja fotografije kao medija koji su važni za razumijevanje današnje percepcije fotografije. Drugi dio rada bavi se načinima na koje se fotografija koristi u muzeju (od dokumentacije do muzejskog predmeta), dotiče se dizajna izložaba te daje uvod u temu fotografije kao interpretacijskog sredstva. Treći dio rada donosi analizu uporabe fotografije kao interpretacijskog sredstva u odabranim zagrebačkim muzejima, te pokušaj kategorizacije različitih načina na koje oni koriste fotografiju u svrhu interpretacije. Analizom je ustanovljeno devet kategorija fotografija koje su podijeljene u dvije skupine, ovisno o njihovoj (mogućoj) komunikacijskoj namjeri, odnosno učinku kojeg imaju. Nakon analize slijedi rasprava o iznesenim rezultatima istraživanja, te zaključak.

Ključne riječi: fotografija, izložbe, interpretacijsko sredstvo, interpretacijski medij, interpretacija predmeta

1. Uvod

Fascinantan je put koji je fotografija prešla u svojih gotovo 200 godina postojanja. Kada je François Arago 1839. godine držao svoj govor o širokom spektru mogućih uporaba fotografije, znao je da će ona biti važna, no nije ni slutio koliko. Bio je pobornik tog novog izuma jer je uvidio da bi fotografija mogla biti korisna prvenstveno na području znanosti i umjetnosti: arheolozima i astronomima bit će olakšan donedavno mukotrpan i spor proces bilježenja predmeta svojih istraživanja, umjetnost će se približiti narodu putem dagerotipija, a fotografija bi mogla potaknuti i niz drugih otkrića (Freund 1981, 21 - 29).

U početku, fotografija je bila predmet istraživanja i zabava za imućnije, medij koji proizvodi unikatne slike. Bila je nešto novo i posebno, i dugo se borila za pronalaženje svojeg mjesta u društvu, znanosti i javnim ustanovama. Danas, fotografija je sveprisutna i uobičajena. U razvijenijim zemljama, većina ljudi stalno nosi foto-aparat u džepu. Svatko je fotograf. Ako ne postoji fotografija nekog događaja, on kao da se nije niti dogodio, jer nema vizualnu potvrdu. Na turističkim destinacijama postoje posebno označena mjesta za fotografiranje. Život kao da je podređen fotografiji, koja je od ranih dana bila i ostala moćno sredstvo samopotvrđivanja, s tom razlikom da je čovjek nekada imao tek nekolicinu fotografija važnih događaja u životu, a danas svakodnevno nastaju fotografije najbanalnijih stvari.

Sveprisutnost i svestranost fotografije vidljiva je u njenim brojnim upotrebama danas: ne možemo zamisliti vijesti bez fotografija, udžbenici i istraživački radovi često njima potkrepljuju svoje tvrdnje, a bilo kakva vrsta dokumentacije, od one u policijskoj upravi pa do one u muzeju, gotovo je nezamisliva bez njih.

Velik dio onoga što znamo, upoznali smo preko fotografija. Kako su izgledali carevi, kako izgledaju poznate osobe, kakav je bio New York 1920-ih godina, kako izgleda život u amazonskoj prašumi, Picassova djela ili hramovi dalekih zemalja – sve to možemo spoznati i upoznati putem fotografija, iz udobnosti vlastitog doma. Mnoga umjetnička djela i povijesne događaje poznamo preko fotografija, a ne zato što smo ih vidjeli uživo. Uz fotografije učimo i upoznajemo svijet, a jedna od ustanova u kojoj to činimo je i muzej.

Prema nekima, 60-80% informacija u muzejima odnosi se na vizualne informacije. Fotografija u muzeju ima više funkcija, ali ovaj rad želi ispitati način na koji muzeji, kao edukacijske ustanove, upotrebljavaju fotografije kao sredstvo interpretacije na izložbama. U radu ću

pokušati analizirati na koje sve načine odabrani zagrebački muzeji koriste fotografije kao interpretacijsko sredstvo. Iz mogeg istraživanja izuzeti su muzeji koji izlažu umjetničke fotografije, iako je neupitno da određen broj fotografija korištenih u interpretativne svrhe ima i umjetničku vrijednost.

Da bi se poruka mogla prenijeti bolje i jasnije, važno je razumjeti kakvo značenje fotografija kao interpretacijski medij u kontekstu muzejske izložbe ima unutar svojeg okruženja i kako djeluje na posjetitelja. Njezina uloga varira ovisno o tome gdje je postavljena, na koji način i s kojom namjerom, te s kojim predmetima je povezana. Kako o načinu njene uporabe ovisi kvaliteta prenesene poruke, trebali bismo ju koristiti promišljeno i odgovorno, uzimajući u obzir specifičnosti fotografije kao medija, te biti svjesni kako ih posjetitelji percipiraju.

Budućnost uporabe fotografije kao interpretacijskog medija u muzejima uvelike se oslanja na nove, digitalne i mrežne medije, poput tehnologije virtualne stvarnosti, projiciranja fotografija preko cijelog zida za stvaranje atmosferičnosti, fotografija sa ili bez dodatnih informacija na zaslonu osjetljivom na dodir pomoću kojih posjetitelj može sam istraživati, trodimenzionalnih prikaza, te sličnih tehnologija koje idu u smjeru interakcije s posjetiteljem. Da bi bili bliži svojoj publici, koja svijet sve više doživljava putem fotografija prezentiranih u različitim oblicima, muzeji moraju pratiti napredak fotografije kao medija, kako bi ju znali pravilno iskoristiti za prenošenje poruka putem izložaba (ali i izvan fizičkog prostora muzeja), tj. kao komunikacijsko i interpretacijsko sredstvo.

2. O fotografiji

Istraživanje povijesti fotografije počelo je već 1920-ih (Benjamin, 2011, 223). Njezinu povijest karakteriziraju dvije stvari: brz tehnološki napredak i borba između dva imperativa - uljepšavanja preuzetog iz lijepih umjetnosti, i govorenja istine proizašlog iz znanosti (Sontag, 1982, 78). Gisele Freund tvrdi kako je svaka epoha u povijesti obilježena svojim načinom (umjetničkog) izražavanja koji odgovara društveno-političkim (mišljenja, ukusi, životni uvjeti) značajkama tog vremena i temelji se na potrebama i tradicijama toga društva (Freund, 1981, 5). Promjene u društvenoj strukturi i obiteljskom životu uzrokovane tehnološkim napretkom (prijelaz na industrijalizam) u doba izuma fotografije utjecale su na sadržaj i oblike izražavanja. Fotografija je bila novi vid izražavanja koji je bilježio promjene i svijet koji nestaje/nastaje. Iako se smatra tehničkim dostignućem, umjetnici su ti koji su vezani uz njezin izum i daljnji razvoj (Walsh, 2007, 20). Neki fotografiju smatraju umjetnošću jer traga za lijepim, subjektivna je, daje estetsko zadovoljstvo i ima sposobnost laganja. Međutim, iako fotografija sama po sebi nije umjetnički oblik već medij, ima sposobnost sve svoje sadržaje pretvoriti u umjetnička djela (Sontag, 1982, 107, 121). U današnjoj svakodnevnici, fotografija ima golemu ulogu, nema društvene djelatnosti koja se njome ne koristi na neki način, neophodna je u znanosti i industriji, na njenim osnovama počivaju masovni mediji poput filma i televizije, prisutna je u tisućama tiskovina dnevno, te na internetu, iako je naspram pisanog gradiva zapravo vrlo nov medij.

2.1. Povijest fotografije

Prvu bilješku o *cameri obscuri*, napravi u kojoj nastaje slika kako svjetlost prolazi kroz malu rupu i obasjava plohu, nalazimo još kod Aristotela u 4. st. pr. Kr. Pa ipak, prava camera obscura nastaje tek u 16. stoljeću kada je služila kao slikarsko pomagalo. Ključni su bili izum zaslona oko 1520. godine i izum leće koji se spominje 1550. godine (Hedgecoe, 1976, 18). Kamere s lećama prvi je puta opisao Giovanni Battista della Porta 1589. u svom djelu *Magica Naturalis*, gdje se i navodi da su ih koristili slikari kao pomagalo pri slikanju (Snyder i Allen, 1975, 149). Kako je vrijeme prolazilo, ljudi su usavršavali ovaj izum dodajući na osnovne elemente (leću, zaslon i plohu na kojoj nastaje slika) razne stvari: nauljeni prozirni papir na koji se projicira slika, pa malo zrcalo koje reflektira uspravnu umjesto obrnute slike, sjenilo, itd. Zatim je uljni papir zamijenjen opalnim staklom te je dodana teleskopska leća raznih žarišnih duljina što je

omogućilo da slika bude veća. Nekoliko je znanstvenika, počevši sa slučajnim otkrićem kemikalija osjetljivih na svjetlo, kroz desetljeća dobilo prvo sredstvo za fiksiranje. Barthes je na dobrom tragu kada postavlja pitanje tko je zapravo izumio fotografiju: slikari, koji su joj dali optiku *camere obscurae*, kadriranje i albertijevsku perspektivu, ili kemičari, koji su omogućili da se prizori uhvate i otisnu (Barthes, 2003, 102). Moglo bi se reći da pravi počeci fotografije sežu u 1826. godinu, kada je Nicéphore Niépce, znanstvenik-amater, uspio pomoću kamere sa svjetloosjetljivom kositrenom pločom koju je osam sati izlagao suncu napraviti sliku svog dvorišta. Bila je to prva fotografija na svijetu (Hedgecoe, 1976, 20).

Slikar Louis Daguerre, Niépceov poznanik te kratkotrajni suradnik, na temelju Niépceovih istraživanja 1837. godine izumljuje *dagerotipiju* - uspjelo mu je ustaliti slike otopinom kuhinjske soli. Dagerotipije su bili pozitivni koji se nisu mogli reproducirati (jer ne postoji negativ s kojeg se slike mogu umnažati) i bili su osjetljivi pa su se čuvali kao dragocjenosti u kutijama. Dvije godine poslije Daguerre je usavršio svoju metodu i našao način kako da zaštiti osjetljivu površinu slike i spriječi oksidaciju srebra. S Isidoreom, Niépceovim sinom, sklopio je ugovor o zajedničkom korištenju izuma fotografije i godinama je tražio financijere za novi izum, šireći pritom fotografiju kao temu razgovora u društvu, sve dok se šira zajednica nije počela zanimati za nju (Freund, 1981, 27-29). Fizičar François Arago, zagovornik Daguerreovog izuma, 19.8.1839. godine govorio je o tom novom izumu pred vijećem francuske skupštine i predstavio fotografiju kao izum koji će primarno potaknuti druga otkrića u znanosti (poglavito arheologiji i astronomiji) te biti važan za umjetnost (u smislu približavanja umjetnosti narodu putem fotografije) i druga područja društvenog života (Benjamin, 2011, 167; Freund, 1981, 26). Država je otkupila fotografiju i proglasila ju javnim dobrom, a Daguerre i Isidore Niépce su isplaćeni (Nicéphore je umro u bijedi 1833. godine) (Newhall, 1949, 17). Nakon te odluke i Daguerreove objave knjižice s nizom uputa i crtežom foto-aparata prema kojima je svaki proizvođač mogao konstruirati takav aparat, svi su se pomamili za dagerotipijom, iako su aparati tada bili još nezgrapni i teški, a postupak fotografiranja složen. Uslijedila je „bolest eksperimentiranja“, a interes javnosti pogodovao je daljnjem napretku i pojeftinjenju tehnologije.

Reakcije ljudi na ovaj novi izum dijelile su se na dvije suprotne strane: ili nekritičko oduševljenje, ili skepticizam. S obzirom da većina informacija u ljudski um dolazi vizualnim putem, nije nikakvo čudo da je fotografija odmah zauzela značajno mjesto u ljudskom životu. Oni koji su mogli priuštiti tu novotariju, to su i učinili. Fotografiju je najprije prihvatila

vladajuća društvena klasa (političari, intelektualci, industrijalci, znanstvenici, itd.), a tek zatim srednja i niža klasa. Negativan stav skeptika većinom se temeljio na njihovom nerazumijevanju fotografskog procesa (zakona fizike i kemije), uspoređivanju fotografije sa slikarstvom (favoriziranju slikarstva) te strahu od novih izuma i tehnološkog napretka, pa tako Walter Benjamin spominje da su neki čak smatrali da se „moraju boriti protiv te đavolske vještine potekle iz Francuske“, jer htjeti zadržati prizor (prije svega ljudski) vrijeđanje je Boga na čiju je sliku čovjek stvoren, a mašina pomoću koje se to čini neprirodna je, jer bi umjetnost trebala dolaziti putem nebeskog nadahnuća (Benjamin, 2011, 166). Pjesnik Alphonse de Lamartine fotografiju je proglasio „optičkim plagijatom prirode“, dok je Charles Baudelaire smatrao kako je fotografija „stvorena za laskanje taštini one vrste publike koja ne razumije umjetnost“ (Freund, 1981, 78-80). Mnogi su smatrali fotografiju isključivo zanatskim poslom koji nema nikakve veze s talentom niti umjetnošću. Rasprava o tome je li fotografski aparat samo instrument koji potpuno mehanički reproducira pojavnost ili je ipak sredstvo za izražavanje individualnih umjetničkih osjećaja koje ne niječe čovjekovu primarnu ulogu u odabiru motiva i kompoziciji, dugo je ostalo otvoreno pitanje (Freund, 1981, 73-74). Povrh svega, fotografija je poremetila i pojam vlasništva, te se počelo postavljati pitanje kome pripada, npr. portret nekog čovjeka – fotografu ili toj osobi? To je pitanje koje će se riješiti uvođenjem novih zakona o vlasništvu i autorstvu tek desetljećima kasnije.

Za fotografiju je važan i Henry Fox Talbot, Englez koji je, ne znajući za Daguerreove i Niépceove pokuse, eksperimentirajući s raznim omjerima kuhinjske soli i srebra čiju otopinu je nanosio na papir, došao do otkrića da sol trajno konzervira sliku od daljnjih promjena i tako stvorio prvi negativ na papiru. Za njega je fotografija predstavljala novi oblik zapisivanja prirodne slike nastale djelovanjem svjetlosti (Sontag, 1982, 79). Gotovo istovremeno s njim i Daguerreom, Hippolyte Bayard je radio pokuse s direktnim pozitivima u kojima je koristio papir presvučen srebrnim kloridom, i također je, poput Talbota, dobio uspjele slike. No, Talbotova i Bayardova otkrića koja su koristila papir umjesto ploča bila su zasjenjena dagerotipijom koja je bila brži proces, a slike velike i detaljne. Talbot se nije dao obeshrabriti te je nastavio s pokusima i do 1840. godine toliko usavršio svoju metodu da je bila jednako brza kao i dagerotipija, te ju nazvao *kalotipijom* (grč. *kallos* = lijep, dobar; kasnije se koristi i naziv *talbotipija*) (Newhall, 1949, 37) Brzina kalotipskog procesa i mogućnost umnožavanja fotografskih snimaka omogućila je komercijalno snimanje portreta.

Prije pojave fotografije, svoje crtane ili slikane portrete mogli su si priuštiti samo pripadnici bogatijih slojeva društva. Fotografija je to promijenila: imati svoj portret više nije bila stvar prestiža; sada si je to mogao priuštiti gotovo svatko. Ljudi su, kao nekad na portretima slikara, i pred objektivom fotografa željeli predstaviti najbolju verziju sebe, pa se događala, kako to Barthes naziva, „aktivna pretvorba subjekta pred objektivom“, odnosno poziranje tijekom kojeg fotografija preobražava subjekt u objekt (Barthes, 2003, 16-17, 19). Portreti su bili središnja točka rane fotografije, novo sredstvo autoreprezentacije, a bili su vezani uz kult sjećanja i uspon širih slojeva prema većoj društvenoj i političkoj važnosti. Iz tog uspona proizašla je potreba da se sva roba proizvodi u velikoj količini, pa tako i portreti: naručiti svoj portret bio je simboličan čin za označavanje vlastite važnosti (Freund, 1981, 9, 22). Tako je portret demokratiziran i više nije bio povlastica malobrojnih. Izrazi lica na tim ranim portretima produkt su dugog mirovanja modela jer je bila potrebna duga ekspozicija, a da bi se ljudima pomoglo da ostani mirni u željenoj pozi, koristila su se pomagala poput naslona za glavu. Neki su bili nezadovoljni jer su fotografije bile previše detaljne i za razliku od slika, pokazivale su sve. Rješenje je bio retuš koji je 1855. godine izmislio njemački fotograf Hampfstangl. Taj izum, inicijalno namijenjen uklanjanju mrlja i pogreška nastalih tijekom procesa izrade kasnije je postao jako popularan kod klijenata i počeo se toliko neumjereno koristiti da je to fotografijama oduzelo njihovo svojstvo vjerne reprodukcije.

Isprva se fotografijom bave tek imućniji amateri i boemi, znanstvenici, neuspjeli slikari, i nezaposleni minijaturisti (pojava fotografije ubrzala je propast portreta u minijaturi) jer je u početku ona još bila tehnički nesavršena i skupa. Ploču je trebalo preparirati neposredno prije uporabe, i odmah nakon izlaganja svjetlu razviti. Prvi fotografi bili su tretirani kao obrtnici i radili su kvalitetne, umjetničke fotografije iako nisu imali umjetničkih pretenzija, svoja djela smatrali su eksperimentima, često ih nisu naplaćivali, i pokazivali ih u samo u uskom krugu prijatelja. Fotografirale su se stvari koje su mogle biti lijepe, ali su bile preobične da bi ih se naslikalo. Društvena uporaba fotografije tada je još bila nejasna, no nakon njezine industrijalizacije, to se promijenilo. Oko 1855. godine nadalje, kako je postupak dobivanja fotografija bivao sve jednostavniji i jeftiniji, fotografijom se počinju baviti trgovci koji su u fotografiji vidjeli priliku za zaradu. Uz takve okolnosti, dolazi do sve većeg pada umjetničke vrijednosti i kvaliteta fotografija. Fotografija se prilagođava ukusu i džepu masa. Gisele Freund kaže: „Zahtjev da fotografija bude umjetnost potekao je upravo od onih koji su od fotografije pravili posao“, te naglašava da je taj zahtjev istovremen s njenom kasnijom pojavom kao robe (trgovci su mislili da će pridobiti više mušterija ako svojim fotografijama stave etiketu

umjetnosti). Benjamin primjećuje da je vrlo ironično što je postupak koji je doveo u pitanje umjetničko djelo označio sebe kao umjetnost, dok je njegovo reproduciranje samo naglašava njegov robni karakter (Benjamin, 2011, 225; Freund, 1981, 36).

Neovisno o ovom raspravama, stalni tehnološki napredak činio je fotografiju sve popularnijom. Daguerre je umro 1851. godine i iste te godine Frederick Scott Archer je izmislio *vlažnu kolodij-tehniku* (*mokri kolodijski postupak*), novu tehniku koja je odmah potisnula i dagerotipiju i kalotipiju (Newhall, 1949, 55). Vlažna kolodij-tehnika metalne je ploče zamijenila staklom koje je bile jeftinije i pogodnije za izradu negativa. Postupak je zahtijevao poznavanje kemije, ali je omogućavao ekspozicije kraće od 3 sekunde. Nezgodna je bila u tome što je za fotografiranje na otvorenom trebalo nositi svu opremu - šator koji je služio kao tamna komora, i teške staklene ploče. Archer je također izumio *ambrotipiju*, koju je pod tim imenom James Ambrose Cutting patentirao u SAD-u (Newhall, 1949, 58). Ambrotipije su tanki negativni na staklu, izbijeljeni dušičnom kiselinom i postavljeni na crnu pozadinu da bi izgledali kao pozitivni. Poput dagerotipija, i ambrotipije su bile unikati.

Daljnja demokratizacija portreta došla je s pojavom foto-aparata s više objektivu koji je Andreu Disderiju omogućio je da na jednoj ploči snimi 8 negativa iz kojih može raditi kopije, odnosno da smanji format fotografije na veličinu posjetnice (tzv. *carte de visite* koje je patentirao 1854. godine), čime je sebi smanjio troškove proizvodnje, a kupcima omogućio nižu cijenu. Bio je prvi koji je shvatio da je svako umjetničko djelo roba, pa tako i fotografija, stoga si je 1860. godine osigurao monopol na reproduciranje umjetničkih djela sabranih u Louvreu (Benjamin, 2011, 226; Freund, 1981, 92). Fotografi koji nisu htjeli zapostaviti umjetnička obilježja fotografija i nisu željeli imati takvu masovnu proizvodnju portreta propali su, a poduzetniji ljudi poput Disderija su opstali. Tko je želio klijentelu, morao se prilagoditi njezinom ukusu.

Korak dalje u svijetu fotografije bio je pronalazak postupka sa suhim kolodij-pločama 1871. godine, te otkriće lužnatih razvijača i tanin-sredstva za očuvanje. Richard Leach Maddox je izumio suhu želatinsku emulziju da zamijeni kolodij, a usavršio ju je John Burgess. Nove želatinske, suhe ploče su omogućile snimanje slika bez stativa jer su ekspozicije mogle biti još kraće nego prije, a fotografije su se mogle razviti bilo kad nakon slikanja, što je pridonijelo pristupačnosti fotografije (Newhall, 1949, 111-112). George Eastman utemeljuje Kodak 1888. godine i izumljuje boks-kameru pogodnu za masovnu proizvodnju, laganu i malu, sa velikom prednošću - snimatelj nije morao sam razvijati slike. Svoju jednostavnost reklamirali su

rečenicom: „Vi samo pritisnite dugme, a mi ćemo se pobrinuti za ostalo“ (Freund, 1981, 87). Nakon toga uslijedila je poplava foto-amatera, ljudi su počeli fotografirati sami sebe umjesto da daju napraviti portret u ateljeu, pa su brojni fotografi atelje prenamijenili u prodavaonicu foto-materijala. Usporedno s tim, pojavljuje se celuloidna podloga presvučena želatinskom emulzijom, te 1884. godine smotani film (*roll-film*). Eastmanova boks-kamera mogla je jednim filmom snimiti 100 negativa, zatim bi se vratila proizvođaču koji je razvio film i svaki negativ prenio na staklenu ploču za daljnji postupak kontaktnog kopiranja, a kamera se punila novim filmom i skupa sa razvijenim fotografijama se vraćala vlasniku (Hedgecoe, 1976, 29).

Unatoč dugotrajnom, napornom i ne baš jednostavnom postupku dobivanja fotografija, pojavljuju se prve foto-reportaže čime fotografija postaje sredstvom komunikacije. Kako tehnika tiskanja slova nije omogućavala i tisak fotografije, dugo nakon izuma fotografije za objavu u novinama su se i dalje izrađivali bakropisi, sve dok Frederic Ives 1880. godine nije izumio metodu tiskanja fotografija polutonskim (*half-tone*) blokom. Povećanje slika nije još bilo poznato, pa je bilo nužno da negativ bude iste veličine kao i željena slika. Bilo je potrebno više godina da mehanička reprodukcija uđe u svakodnevnu uporabu tj. u dnevni tisak jer se priprema fotografija događala van tiskare i stoga iziskivala više vremena, pa tako tjednici i mjesečnici redovno objavljuju fotografije od 1885. godine, a dnevne novine tek od 1904. godine (Daily Mirror) (Freund, 1981, 100). Uvođenje fotografije u tisak je važno jer označava početak vizualnih masovnih medija koji mijenjaju pogled na svijet širokoj publici te su moćno sredstvo propagande i manipulacije kakva najviše dolazi do izražaja kasnije, s prvim ratnim fotografima (npr. Roger Fenton, jedan od prvih ratnih fotografa, donosi izrežirane, naručene fotografije Krimskog rata – bilo mu je zabranjeno fotografirati ratne strahote) (Freund, 1981, 101). Prema kraju 19. i početkom 20. stoljeća, pojavljuju se prvi angažirani fotografi koji fotografiju pokušavaju koristiti kao sredstvo društvene kritike i poticanja promjena (pr. Lewis Hine i njegove fotografije djece-radnika utjecale su na vlast da zabrani dječji rad), iako se fotografije još uvijek većinom koriste samo kako bi tekstove učinile vjerodostojnijima (Sontag, 1982, 61-62). Pojavom fotografije u ilustriranim novinama, uvedeno je pravilo da fotografije uvijek moraju imati prateći natpis/kratki tekst (*caption*) koji objašnjava što je na fotografiji i služi kao uputa kako da se ona shvati (Benjamin, 2011, 260). Međutim, promjenom tog popratnog teksta ili sugestivnim smještanjem jedne fotografije uz drugu, biranjem poželjnih prizora (uljepšavanje) ili izostavljanjem nepoželjnih prizora lako je promijeniti značenje fotografije. Upotreba fotografije tada postaje etički problem jer se njome izvrću činjenice, pogotovo ukoliko su fotografije namještene i lažne. Gisele Freund kaže: „U svijesti neobaviještenog

čovjeka fotografija ne može lagati jer ona je egzaktna reprodukcija života. Malo je ljudi shvaćalo da je njen smisao moguće u potpunosti izmijeniti pomoću legende koja ju prati, ili njenim smještanjem uz neku drugu sliku.“ (Freund, 1981, 143). Čini se da takva situacija nije mnogo drukčija niti u današnje vrijeme. Do tridesetih godina 20. stoljeća, novine su obično donosile po jednu fotografiju nekog događaja, a tada se pojavljuju foto-reportaže koje koriste niz fotografija za naraciju (Freund, 1981, 113). U isto vrijeme, fotografija koja prati novinski tekst više nije jedini tip fotografija u novinama – sada su tu i reklamne fotografije koje su većinski izvor profita za novine.

Krajem 19. st. počelo je doba malih foto-aparata, a pojavio se i polaroid foto-aparat, prvi aparat u kojem se film i snimao i razvijao. Ta ideja se usavršila oko 50 godina kasnije. Foto-aparati su postali dostupni svima, postupak razvijanja više nije trebao znati svatko tko je htio fotografirati, i tako je fotografija postala raširena i prihvaćena. Foto-reportaže i modne fotografije su predstavljale najznačajniji način fotografskog izražavanja prvom polovinom 20. stoljeća. Modna fotografija je kroz brzu smjenu stilova promoviranih putem tiska dala zamaha tekstilnoj industriji. To je samo jedan od primjera utjecaja fotografije na ekonomiju, nakon što nas je fotografija naučila da slike, određene potrebama robno-proizvodnog društva mogu odgovarati različitim svrhama koje prije njenog izuma nisu ni postojale (Benjamin, 2011, 237-238). Od tada, slikovno reproduciranje robe sve se više povjeravalo fotografiji (koja je igrala ulogu provjere robe), dok su jedino kina još neko vrijeme koristila usluge slikara za predočavanje svog programa.

Prvi korak u smjeru dobivanja fotografije u boji bio je *fotokromoskop* Frederica Ivesa koji je na istu ploču snimao tri negativa, svaki u jednoj boji, te od njih radio dijapozitive koji su se mogli gledati kroz fotokromoskop (Hedgecoe, 1976, 32). Braća Lumiere su 1904. patentirala postupak ploča u boji, Rudolf Fischer je otkrio da na istu podlogu može nanijeti tri sloja emulzije drukčije osjetljivosti na boje, a tek 1937. godine pojavljuje se prvi upotrebljivi film za fotografiranje u boji. Međutim, bio je skup i za gledanje tako dobivenih slika bio je potreban projektor jer su se u boji mogli dobiti samo dijapozitivi (Freund, 1981, 197). Revolucionaran za amatere bio je Polaroidov foto-aparat izumljen 1972. godine koji je odmah davao slike u boji, a prvi digitalni fotoaparat predstavljen je 1981. godine, i otada do danas možemo pratiti razvoj sveprisutne digitalne fotografije. Tako je fotografija ušla u svakodnevni život pojedinaca i postala univerzalni oblik komunikacije.

2.2. Različita shvaćanja fotografije

Prije svega, fotografija je predmet – fizički lak (ili u digitalnom obliku), jeftin, prenosiv, pogodan za sakupljanje i čuvanje (Sontag, 1982, 5-13). Fotografija kao predmet sastoji se od podloge, premaznog i vezivnog sloja, te slike u fotoosjetljivom sloju, a svi ti slojevi različitih su osobina i nezavisno jedan od drugoga reagiraju na uvjete u okolini (Smokvina, 2000, 147). Naziv *fotografija* skovao je Sir John Herschel 1839. godine, koristeći grčke riječi *φῶς* (*phos* - svjetlost) i *γραφή* (*graphê* – pisati, crtati) (Hrvatska enciklopedija, 2018). Postoji mnogo definicija fotografije, no to i nisu definicije u pravom smislu riječi, već načini na koji različiti ljudi objašnjavaju fotografiju kao medij.

Neki ju vide isključivo kao sredstvo za dokumentiranje, razumijevanje i interpretiranje svijeta. Za neke, fotografije predstavljaju svojevrsnu zamjensku stvarnost („što bi vidjeli da smo tada bili tamo“), služe kao dokaz (postojanja i prolaznosti) te svjedok vremena, omogućuju ljudima imaginarno „posjedovanje prošlosti“. Njihova statičnost omogućava nam da se zadržimo na promatranju nekog trenutka koliko god želimo. L. Dražin-Trbuljak ju definira kao „ono što ostaje kao dokaz o određenom trenutku“ (Dražin-Trbuljak, 2000, 7). Kada fotografiramo, mi ovjeravamo, ali istodobno i umanjujemo doživljaje (Sontag, 1982, 21). Ivo Maroević kaže da fotografija stvara vizualnu memoriju i svojom dokumentarnošću smanjuje subjektivnost pisane riječi (Maroević, 2000, 13). Nasuprot njemu, Susan Sontag drži da je fotografija zapis koji prezentira subjektivno, osobno iskustvo realnosti, te da je ona „produžena ruka svijesti“ i dokaz o tome što fotograf, svjesno birajući kadar, smatra vrijednim gledanja. Također kaže i da su fotografije „koriste prestiž umjetnost i magiju stvarnog - nekadašnjeg“ te da su „oblaci mašte i mrvice informacija“ (Sontag, 1982, 5-13, 65). Elizabeth Edwards fotografije smatra društveno važnim objektima koji u različitim prostorima (fizičkim prostorima i kontekstima) imaju različita značenja (Edwards, 2001, 196). John Szarkowski kaže da su one dulji ili kraći odsječci vremena koji uvijek prikazuju sadašnjost, i to onu sadašnjost u kojoj su nastale (La Grange, 2005, 20). One su birani trenuci, te kao predmet-proizvod prolaze kroz različite filtere: kulture, ukusa, politike, itd. Prema Barthesu, fotografija prikazuje ono nedohvatno, „ono-što-je-bilo“, obuhvaća prošlo i stvarno, oživljava trenutak koji je umro, zabilježeni događaj reproducira u beskonačnosti, tj. „mehanički ponavlja ono što se više ne može ponoviti egzistencijalno“, a njezina je funkcija „obavijestiti, prikazati, iznenaditi, pružiti značenje, izazvati želju“ (Barthes, 2003, 9, 14, 36, 104).

Smatralo se da je funkcija fotografije reći da je nešto postojalo, pa su za Barthesa i Sontag sve fotografije *memento mori*, podsjetnici na prolaznost i smrt, slike koje potiču nostalgiju za onim čega više nema. Za neke, poput E. Zole koji je 1901. godine izjavio da ne možemo tvrditi da smo nešto zaista vidjeli ako to nismo fotografirali, fotografija je predstavljala garanciju istinitosti i kopiju stvarnosti (Sontag, 1982, 79). Za Barthesa, fotografija ona to nije, već je emanacija prošle stvarnosti i svjedok vremena čija moć autentifikacije nadilazi moć reprezentacije. Prema njemu, ona potvrđuje da je ono što je na fotografiji postojalo u nekom prošlom vremenu, čije odjeke mi na fotografiji vidimo u sadašnjem vremenu. On razlučuje dvije različite razine promatranja fotografija, *studium* i *punctum*. Ta dva elementa potiču zanimanje za snimke, a njihova suprisutnost je slučajna. *Studium* je definiran kao reakcija na fotografiju koja proizlazi iz prethodnog znanja i kulture osobe koja gleda fotografiju, dakle kodiran je; obuhvaća interes i blagu sklonost bez pretjerane emotivnosti, te mentalnu povezivost s prizorom. Fotografije koje potiču studium gledatelja zanimaju na intelektualnoj razini i ne dotiču ono emotivno, a pritom mu se mogu ili ne moraju sviđati. *Punctum* je upravo suprotan doživljaj: on se događa kada na fotografiji otkrijemo neku pojedinost koja mijenja naše čitanje i daje joj veću vrijednost, te kada smjestimo fotografiju i ono što prikazuje u vrijeme, tj. kada vidimo koliko vremena dijeli našu sadašnjost od trenutka kada je fotografija snimljena; on potiče emocije u gledatelju, budi ga iz studiuma; on je ono nešto u fotografiji što se gledatelja izravno tiče i dira ga na osobnoj, emocionalnoj razini, te ne ovisi o kulturi, odgoju, moralu ni ukusu (Barthes, 2003, 33-35, 55, 118-120). Neke fotografije potiču i studium i punctum, dok druge, koje on naziva *unarnim fotografijama*, pokreću samo studium. Ove potonje su najraširenije: zanimamo se za njih, ali ih ne volimo niti potiču naše emocije, ne urezuju se u naše pamćenje i nemaju takvu slojevitost kao one u nama potiču i studium i punctum. Ukratko, Barthes je, analizirajući svoje reakcije tijekom gledanja fotografija, došao do zaključka kako je glavni produkt (gledanja i upotrebe) fotografije misaona i emotivna aktivnost.

Većina se slaže da je ona i kemijski i fizički proces, čin stvaranja. Ipak, mišljenja se razilaze oko toga je li taj čin stvaranja svjestan ili intuitivan. Neki, poput Susan Sontag, John Bergera, Rolanda Barthesa i drugih, vežu fotografiju za konzumerizam (konzumiranje slika prilagođenih masama) i materijalističku kulturu zbog njezine potrošnosti, sveprisutnosti, i reproduktivnosti. Njezina potrošnost očituje se u stalnom traženju novih prizora i novog viđenja poznatih stvari, a kada se takvi prizori ustale i više nisu novi, postaju klišeji i ciklus se ponavlja. Sontag kritizira fotografiju da svaki sadržaj svodi na potrošno dobro ili primjerak za estetski sud (Sontag, 1982, 94). Međutim, ima i onih koji zastupaju mišljenje da je priroda fotografije kao predmeta da

bude reproducirana, prenamijenjena, prepravljena, a cirkuliranje njenih reprodukcija vide kao dio njezine društvene funkcije (Edwards i Lien, 2014, 5). Upravo te foto-reprodukcije promijenile su pojam originala i navele ljude da preispitaju ideju autorstva. Fotografija je potaknula reviziju definicije lijepog i ružnog (i ono što je ružno, ima estetiku ružnoće), te uza brojne prijeopore prodrla u sve sfere ljudskog života, bio to život pojedinca ili obitelji, obnaša sve funkcije u društvu, koristi se u svim granama znanosti, nakladništvu, promidžbi, itd. Koristi se kao sredstvo umjetničkog izražavanja, oruđe znanosti i istraživanja, metoda za dokumentiranje ljudi, mjesta i zbivanja, načina pričanja priča i bilježenja povijesti, sredstvo komunikacije i kritike. Mase su je brzo prigrlile jer udovoljava čovjekovoj potrebi da izrazi svoju individualnost i bavi se stvaranjem nečega. Količina informacija koje sadržava i najbanalnija, najjednostavnija fotografija neusporediva je s bilo kojim drugim komunikacijskim i dokumentacijskim sredstvom. Toliko je ukorijenjena u svakodnevni život da ju gotovo i ne zamjećujemo (uzimamo ju zdravo za gotovo), a to je upravo ono što ju čini jednim od najdjelotvornijih sredstava koja oblikuju naše misli i utječu na naše ponašanje (pr. reklamna industrija). Iako naša izloženost fotografijama nikad nije bila veća no danas, prisutan je jaz između gledanja i razumijevanja fotografija jer i dalje postoji velik broj ljudi koji nisu vizualno pismeni i rijetko preispituju viđeno.

Izum fotografije u 19. stoljeću bio je prezentiran kao otkriće vrijedno za znanost, a ne za umjetnost, i fotografija je prošla dug i težak put da se oslobodi toga okvira. Walter Benjamin navodi onodobno uvjerenje da se fotografija može povremeno koristiti kao pomagalo i nadopuna umjetnosti, no da je njezina prava dužnost služenje znanosti (Benjamin, 2011, 183-184). Kao što je tehnološka reprodukcija pisma putem tiska izazvala goleme promjene u književnosti i znanosti, tako je i fotografija izazvala značajne promjene u različitim sferama ljudskoga života. Kada govorimo o tehnološkoj reprodukciji umjetničkih djela, fotografija je omogućila da se reprodukcija stavi tamo gdje original ne može biti, odnosno da umjetnička djela dolaze k nama. Na taj se način čuva originalno umjetničko djelo, a mi možemo upoznavati umjetnost iz udobnosti vlastitog doma, listajući foto-monografiju nekog muzeja i sl. (Benjamin, 2011, 251). Danas je većina umjetničkih djela poznata preko fotografija, a ne preko originala. Međutim, neki, poput Waltera Benjamina, smatrali su da fotografije - reprodukcije umjetničkih djela obezvjeđuju originale jer ne sadrže ništa od onoga što čini originalno djelo autentičnim – podrijetlo tog djela, njegovo materijalno trajanje, njegovu povijest (npr. gdje je bilo izlagano), fizičke i kemijske promjene i promjene vlasništva koje je djelo pretrpjelo, itd., te tako uzdrmajaju povijesno svjedočanstvo originala, tj. njegovu auru, te da djelo kroz reprodukciju

umjesto jednokratnog prisustva postaje omasovljena kolektivna tvorevina (pojam autora-pojedinca se gubi), dok original ostaje u sjeni kratkotrajnih i ponovljivih reprodukcija (Benjamin, 2011, 249-251, 180-181). Aura umjetničkog djela o kojoj Benjamin govori leži u njegovoj autentičnosti i nedostupnosti, jedinstvenosti i jednokratnosti, a reprodukcije ne posjeduju te karakteristike. Kako Susan Sontag objašnjava, Benjamin vidi fotografiju kao način potiskivanja tradicionalnog „auratskog“ statusa umjetnosti (Sontag, 1982, 5-13). Međutim, Peter Walsh ima stav upravo suprotan Benjaminu: prema njemu, fotografija je bila ta koja je potakla stvaranje aure originala - foto-reprodukcije učinile su izvorna umjetnička djela poznatijima, a time važnijima i vrijednijima (Walsh, 2007, 28-29). Otkad su se počele praviti reprodukcije umjetničkih djela pomoću fotografije, umjetnine su prestale biti pristupačne samo ograničenom broju ljudi. Fotografija je izvukla umjetnine iz muzeja, no problem s reprodukcijama je što kroz njih ne dobivamo pojam o stvarnim dimenzijama nekog predmeta, a ovisno tome kako je neka umjetnina fotografirana, možemo dobiti i potpuno pogrešnu predodžbu o tom predmetu (ovisno o kadru, rasvjeti, itd. predmet može mnogo drukčije nego u stvarnosti). Čak i kad je u pitanju sama fotografija kao umjetničko djelo, postoji kvalitativna razlika između gledanja originala u muzeju i fotografije u knjizi ili novinama (Sontag, 1982, 115). Fotografske reprodukcije umjetnina doživjele su procvat 1920-ih godina kada počinju biti u boji, a 1930-ih izdaju se serije monografija u boji s reprodukcijama djela suvremenih slikara, pa je svatko mogao imati svoj mali „kućni muzej“ (Freund, 1981, 91, 93). Svrha takvih reprodukcija je, prema Walteru Benjaminu, da se „kopija originala postavi u situacije koje bi bile izvan domašaja samog originala“ (Sontag, 1982, 115). Pojavom postmodernizma u fotografiji 1970-ih godina, javlja se želja za dekonstrukcijom „mita autora“ i „mita originalnosti“. Postmodernisti smatraju da ne postoji više ništa novo i originalno za fotografirati, te da fotografi stvaraju fotografije s kroz kulturu naučenim predodžbama o tome što je vrijedno fotografirati. S time se slaže i Sontag, dodajući da većina ljudi kada fotografira samo ponavlja prihvaćene pojmove o lijepom te tretira stvarnost kao niz potencijalnih fotografija (Sontag, 1982, 84-85). Osim što preispituju autorstvo (fotografija najmanje od svih medija indicira autora jer je teško imati dovoljno prepoznatljiv stil) i originalnost u fotografiji, koja je do tada već bila priznata kao umjetnost, stav postmodernista je da značenje neke fotografije određuju njezin kontekst i povezanost s drugim fotografijama ili predmetima (La Grange, 2005, 153).

Fotografija se razlikovala od drugih slikovnih materijala jer je bila jedina vrsta djela koje je nastajalo pritiskom gumba na aparatu i oslanjalo se na prirodne zakone loma svjetlosti i

kemijske promjene da bi se stvorila slika. Postupak fotografiranja doživljavao se kao mehanička preslika stvarnosti u kojoj čovjek nema ulogu, za razliku od načina na koji nastaju druge vrste slika, pa se smatralo se da je ono što ona prikazuje uvijek istinito i objektivno. Oku kamere pripisivalo se neselektivno i nekritičko gledanje – ono je bilježilo sve detalje, uključujući i one koji ne služe estetskoj, ekspresivnoj ili didaktičkoj svrsi. Njezina mehanička priroda, realističnost i detaljnost davale su joj obilježje dokumentacije (jer „bilježi stvarnost“) pa se smatralo da ona predstavlja najvjerniju i najnepristraniju reprodukciju života (Snyder i Allen, 1975, 145-146; Freund, 1981, 6). Tek kasnije, kada se shvatilo u kolikoj mjeri je karakter fotografije određen fotografovom viđenjem prizora te koliko može biti podložna zahtjevima naručitelja, počele su polemike o njezinoj prividnoj objektivnosti. Danas znamo da fotograf izabire ono što želi pokazati; svaka fotografija fotografova je verzija istine, te ju on djelomično mijenja i prilagođava da bi se uklopila u njegova (estetska i druga) načela i namjere. Stoga je Sontag u pravu kada kaže: „fotografije su tumačenja svijeta u istoj mjeri u kojoj su to slike i crteži“, te one nisu samo zapis o svijetu, već i njegovo vrednovanje (Sontag, 1982, 5-13, 79). Fotografija prikazuje ono što je fotograf vidio i izdvojio kao važno i zanimljivo, dok je ostalo, ono što se proteže van kadra, eliminirano. Tim izoliranjem subjekta iz okoliša stvaraju se nova značenja.

Osim te prividne objektivnosti, najznačajnija karakteristika fotografije je da ju jednako prihvaćaju svi društveni slojevi i u tome leži njena moć i utjecaj, njezina univerzalnost. Ona je neizbirljiv oblik stvaranja jer probavlja sve teme i sve tehnike, a u njoj je oduvijek bio prisutan dualizam: je li umjetnost ili nije, je li fotografiranje svjestan ili intuitivan čin, i sl. Jedinstvenost fotografije je u tome što velik dio kreativnog zadatka za autora leži u samom definiranju što subjekt jest, odnosno što je zanimljivo i vrijedno fotografiranja, i na koji način. Osobni izražaj fotografa odražava i u različitim tehnikama fotografiranja, korištenju pomagala, kadriranju, duljini ekspozicije te odabiru ostalih postavki prilikom fotografiranja, a sve te stvari čine osobni vizualni jezik. Međutim, teško je povući granicu između amaterskog i profesionalnog, jer mnoge fotografije koje su napravili anonimni amateri imaju iste reprezentativne karakteristike kao one fotografije najpoznatijih fotografa. Ta „sveistost“ još je jedna karakteristika fotografije, a vezano uz nju je i pitanje prepoznatljivosti: ako ne postoji specifična tehnika ili tematska opsesija po kojima bi se moglo prepoznati autora, velik broj fotografija izgleda kao da ih je mogao napraviti i netko drugi; uostalom, fotografi tijekom karijere mijenjaju tehnike, teme, i interese, te su njihove fotografije iz različitih perioda često nepovezive (Sontag, 1982, 110-112).

Kako je Barthes opazio, čovjek je uvijek dio fotografije barem na jedan način, bilo da je on fotograf (*operator*), onaj koji je fotografiran (*referent*), ili onaj koji fotografiju gleda (*spectator*) (Barthes, 2003, 14). Prema Cliveu Scottu, svrha je fotografije da indeksira foto-referente (subjekte), pa slijedom toga zaključuje da je nenamješten, brzo okinut snimak (*snapshot*) bliži pravoj funkciji fotografije (indeksiranju svijeta) nego pomno promišljen rad nekog umjetničkog fotografa (La Grange, 2005, 138), te da su stoga amateri bliži pravom značenju fotografije nego profesionalci. Upravo zbog postojanja stvarnog referenta koji je postojao u prošlosti, a kojeg spominju i Barthes i Scott, fotografija je komadić povijesti, a ne tek njena reprezentacija. Foto-referent je jedinstven i događa se samo jednom; fotografija se može reproducirati, no taj prizor se ne može ponoviti, i upravo u toj singularnosti i neponovljivosti leži jedan od elemenata koji daju autentičnost fotografiji (drugi element je svjedočenje postojanja onog što je fotografirano).

Prema Barthesu, fotografija oduvijek izmiče podjelama, jer te podjele uglavnom koriste kriterije koju na nju nisu primjenjivi i ne dotiču samu bit fotografije, koja je po njemu sadržana u pitanju što (novo) nam fotografija donosi (Barthes, 2003, 8). On tvrdi da se fotografija ne može kategorizirati jer su njezine teme i način fotografiranja proizvoljni, te ponavlja isti zaključak kao i mnogi drugi: da je sve jednako vrijedno fotografirati i da je ta vrijednost subjektivno određena, i od fotografa, i od gledatelja.

Kako je fotografija često bila uspoređivana sa slikarstvom, te je i preuzela neke elemente odnosno vizualne kodove iz njega (pravokutni okvir tj. kadar, renesansnu perspektivu, itd.), tako su i prvotne kategorizacije fotografija sličile onima korištenim u slikarstvu (La Grange, 2005, 135). Poput slika, fotografije su se dijelile po temama: mrtva priroda, portreti, aktovi, pejzaži, gradski ili seoski prizori i sl. Nakon izuma retuša, fotografija se vrlo brzo počela dijeliti i po toj osnovi: retuširane (piktorijalističke) fotografije koje estetikom više oslanjaju na slikarstvo, te purističke fotografije koje teže realizmu i zaziru od retuša tj. bilo kakvog zadiranja u izvornu fotografiju (Barrett, 1986, 52-53). Takve podjele sugerirale su da fotografija može biti nemanipulirana, a zapravo su sve fotografije pomno odabrani kadrovi, izdvojeni iz stvarnosti, a to je već samo po sebi manipulacija.

Neutralnost kao pristup također je izbor osobe koja fotografira. Fotografirati znači biti suglasan i zainteresiran da stvari budu kakve jesu u trenutku fotografiranja (Sontag, 1982, 23). Određeni pristupi fotografiji mogu objektivizirati ljude i spriječiti gledatelja da osjeti empatiju prema subjektu (npr. to se može dogoditi kada je fotografu strano i nepoznato ono što fotografira, ili kada namjerno zauzima hladan, udaljen stav). Dokumentarna fotografija je moćna jer ima potencijal potaknuti rasprave, pa i promjene, no jednom kada te fotografije više nisu novost već

nešto poznato, kada se ljudi naviknu na uznemirujuće prizore koje prikazuju, ljudi više nemaju empatije jer – to su već vidjeli, i tada fotografiju promatraju samo s estetskog gledišta (Sontag, 1982, 28). Tu dolazimo do još jedne od karakteristika fotografije, a to je njezina tendencija da estetizira sve, i zbog toga, smatra S. Sontag, ona može neutralizirati ili minimalizirati ono što prikazuje. Walter Benjamin također je smatrao da fotografija uspijeva pretvoriti užasne prizore u nešto čemu se ljudi dive u galerijama (Barrett, 1985, 55). Osim uz navedene primjere, dvojbe o društvenoj i moralnoj odgovornosti vežu se i uz sve vrste fotografija koje su napravljene s ciljem da oblikuju našu percepciju na određeni način (npr. osmišljavanje ili promišljeno biranje reprezentativnih prizora za promotivne fotografije). Neki, poput Susan Sontag, priznaju fotografiji njezinu umjetničku vrijednost, no oštro ju kritiziraju kada je u funkciji medija tj. prijenosnika informacija jer lako daje stvarima i događajima uobličeni u fotografije nove upotrebe i značenja koji se mogu potpuno razlikovati od prvotnih, te je podložna različitim tržišnim, ideološkim i drugim manipulacijama (Sontag, 1982, 5-13, 139).

S obzirom da većinu informacija dobivamo vizualnim putem, prema Johnu Bergeru zaprimanje novih informacija započinje gledanjem, pretvara se u (sa)znanje koje zatim utječe na način na koji promatramo svijet, ali i vrijedi i obrnuto: ono što znamo otprije, utječe na to kako gledamo svijet oko sebe (La Grange, 2005, 2). Stephen Shore smatra kako se fotografije mogu gledati na tri razine: kao fizički objekti, kao slike (iluzorni prozori u svijet) te kao vizualni signali koje fotografije šalju da gledatelj može interpretirati što fotografija prikazuje. Ako promatramo fotografiju kao fizički predmet, ona je statičan objekt koji može biti spremljen ili izložen na mnogo različitih načina, može biti prodan ili kupljen, a kontekst u kojem se nalazi utječe na značenje koje gledatelj izvuče gledajući taj predmet. Na drugoj razini, fotografija kao vrsta slike prenosi iluziju prostora iako je dvodimenzionalna, sadrži ono što zanima fotografa i tjera gledatelja da vidi isto to, te sadrži zamrznuti djelić vremena. Na trećoj, mentalnoj razini, mi kao gledatelji prerađujemo prikaz tj. vizualne signale onoga što gledamo i stvaramo mentalnu sliku (razumijevanje) fotografije (La Grange, 2005, 22-25).

Clive Scott govori o još tri problema koja se javljaju vezano uz fotografiranje. Jedan se odnosi na slučaj kada npr. turisti fotografiraju neki prizor koji uopće ne gledaju u stvarnosti tog trenutka, već je to prizor, fotografija koju će gledati kada dođu kući. Takve fotografije nisu povezane sa sadašnjosti u kojoj nastaju, već s budućim trenutkom kada će biti gledane. Drugi problem koji Scott navodi je slučaj kada subjekt ne zna da je fotografiran, te stoga niti ne može spriječiti da bude fotografiran. To je posebno problematično u nekim žanrovima fotografije (dokumentarna i reportažna fotografija, npr.) jer se postavlja pitanje privatnosti subjekta koji je

fotografiran bez privole, te otvara mogućnost različitim (krivim) interpretacijama, voajerizmu, i sl. Kao treći problem, navodi se jezik, odnosno riječi koje prate fotografiju, a koje mogu skrenuti pažnju s nje same, ili joj potpuno promijeniti značenje. (La Grange, 2005, 134). Fotografije, unatoč tome što nude mnogo informacija, imaju relativno neodređena značenja (dok ih se ne smjesti u neki kontekst) – a to je pak, prema Barrettu, protivno uvriježenom mišljenju o fotografiji kao mediju koji govori univerzalnim jezikom (tu treba razmišljati i o kulturološkim razlikama) (Barrett, 1985, 56). Fotografije se previše olako shvaćaju kao neposredni, jasni, mehanički prikazi stvarnosti, jer je njihovo značenje lako promijeniti manipulacijom i mijenjanjem konteksta fotografije: unutarnjeg konteksta (sadržaj fotografije i podaci o njoj), vanjskog konteksta (prezentacijsko okruženje), te izvorišnog konteksta (ono van okvira: okolnosti nastanka, ali i opće znanje o svijetu u trenutku nastanka) (Barrett, 1985, 59). Sve ove informacije utječu na naš doživljaj fotografije i otkrivanje njezinog značenja. S obzirom na rečeno, smještanje fotografije u određeni kontekst u muzeju interpretacijski je čin te fotografije, no i svaki posjetitelj, s obzirom na vlastita iskustva i znanje te interpretaciju koja mu se nudi u muzeju, interpretira viđeno.

3. Fotografija u muzeju

3.1. Upotreba fotografije u muzeju

Pojava analogne fotografije donijela je ogromne promjene na polju komuniciranja kulturne baštine i imala je važnu ulogu u prijenosu vizualnih informacija o umjetnosti i baštini. Promijenila je način na koji se kulturna baština prezentira, reproducira, analizira i procjenjuje (Walsh, 2007, 20). I analogna i novija digitalna fotografija nezaobilazno su sredstvo komunikacije, interpretacije i kontekstualizacije predmeta baštine u muzeju, a ne samo sredstvo reprodukcije i prezentacije vizualnih informacija o tim predmetima (Šojat-Bikić, 2009, 33). Peter Walsh fotografiji pripisuje toliko utjecaj da muzejsku praksu dijeli na vrijeme prije i nakon pojave fotografije. Prema njemu, post-fotografski muzej ne temelji se više isključivo na zbirkama originalnih djela koja odražavaju regionalni ukus i pokazatelj su prestiža i moći, već se bazira na ideji da fotografijom obuhvati i prikaže sve, da predstavi kulturnu baštinu (i svijet) kao cjelinu i koristi ju kao edukacijsko sredstvo (Walsh, 2007, 24).

Zajedničko muzejima i fotografiji je da su oboje „u funkciji čuvara memorije za budućnost“ (Dražin-Trbuljak, 2000, 7). Fotografije su uključene u sve muzejske aktivnosti, ili kao objekti (muzejski predmeti) ili kao oruđe (za rad), no najvidljivije su na izložbama. Muzejski priručnici

obično navode pet glavnih funkcija fotografije u muzeju: fotografija kao način bilježenja (dokumentacija), kao objekt u zbirci (muzejski predmet), u službi strategije izlaganja (interpretacijsko sredstvo), na web stranici muzeja, te za marketinšku djelatnost muzeja (Edwards i Lien, 2014, 5).

Fotografije potvrđuju postojanje drugih objekata, koriste se u procesu inventarizacije i upravljanja zbirkama, pomoću njih se dokumentiraju događanja u muzeju i rad na predmetima (konzervacija, restauracija), koriste se u muzejskim publikacijama, za istraživački rad i edukaciju (didaktičko oruđe), potpora su u oblikovanju izložbe, interpretiraju predmete na izložbama i daju im kontekst, koriste se za stvaranje naracije, kao zamjena za muzejske predmete, ili su i same muzejski predmeti. Fotografija se na izložbi može koristiti kao zamjena za original ako je originalni predmet baštine nedostupan (zbog cijene, zaštite ili fizičkih datosti – npr. nepokretna kulturna baština, nije u posjedu muzeja ili više ne postoji) ili ukoliko muzej ima ograničene resurse i prostor. Fotografiranjem muzejskih predmeta ili skeniranjem muzejske građe (knjige, dokumenti, analogne fotografije i sl.) dobivaju se digitalne fotografije koje omogućuju istraživanje i detaljno proučavanje predmeta bez fizičkog dodira, što je ujedno i način očuvanja osjetljive izvorne građe (Antoš, 2000, 52-53).

Reproduktivnost i nematerijalnost digitalne fotografije u suprotnosti su s temeljnom idejom muzeja kao institucije koja posjeduje i čuva originalne predmete baštine, no budući da su sva znanja povezana s fizičkim predmetima i dokumentima najvrjednija imovina muzeja, a digitalna fotografija kao prikaz takvog znanja jest upravo to, to ju čini baštinskim resursom (Šojat-Bikić, 2009, 42). Utjecaj digitalnih medija omogućio je da se digitalizirane fotografije iz muzeja presele na ekrane osjetljive na dodir, multimedijske kioske, on-line kataloge muzejskog fundusa, u virtualni muzej, CD-e i DVD-e koji se prodaju u muzejskoj suvenirnici, muzejske stranice na društvenim mrežama (Facebook, Flickr, Instagram, itd.). Digitalno doba dalo je zbirkama fotografije (pa tako i fotografijama muzejskih predmeta) veću vidljivost u javnosti i povećalo obzir za povijesnost i materijalnost fotografija, a razlike između digitalne i analogne fotografije senzibilizirale su ljude za karakteristike koje nose fotografije kao objekti (Edwards i Lien, 2014, 6). Digitalna fotografija utrla je nove putove i omogućila nove načine interpretacije kulturne baštine te dijeljenja vizualnih materijala i informacija vezanih za baštinu koji sežu van fizičkih granica muzeja (pr. virtualni muzej).

Iako je fotografija postala značajnije prisutna u muzejima tek nakon što joj je priznat status umjetnosti, muzealci su se mnogo prije toga služili njome na terenskim istraživanjima, u

dokumentaciji i pri akviziciji novih predmeta. Iz ovoga vidimo da je relativno rano uočeno da je fotografija idealna za muzeje kao sredstvo dokumentiranja terenskih istraživanja i stanja muzejskih predmeta, i da se odlično uklapa u definiciju muzejskog predmeta, odnosno da u muzejskoj realnosti bude dokument stvarnosti iz koje je izdvojena (Maroević, 2000, 14). Međutim, tanka je granica između fotografije kao muzejskog predmeta i fotografije kao dokumentacije. Pojedina fotografija u muzeju može mijenjati kategorije tijekom svog života, te od dokumentacije postati muzejski predmet (Edwards i Lien, 2014, 4). U narativnim standardima muzejske komunikacije, ona odavno nije samo dokumentaristička slika, već je sastavni dio šireg informacijskog procesa; prema Želimiru Košćeviću, ona je dokument samo svojim tankim vidljivim slojem, dok su njezini skriveni slojevi (značenja) mnogo dublji od puke dokumentarnosti (Košćević, 2000, 20).

Ista fotografija drukčije će se sagledavati i vrednovati u povijesnom ili tehničkom muzeju ili u muzeju moderne umjetnosti. Takva slojevitost značenja svake fotografije otvara niz interpretativnih mogućnosti. Osim toga, muzejske zbirke fotografija najčešće sadrže fotografije različitih stilova i namjera, pa tako u muzeju jedna do druge ravnopravno stoje i znanstvene i umjetničke i reportažne fotografije. U tom kontekstu, fotografija više nije primarno o svom subjektu, već postaje i studija o mogućnostima uporabe fotografije kao komunikacijskog sredstva na izložbi (Sontag, 1982, 110-111).

Fotografija kao komunikacijsko sredstvo na izložbi dočarava ambijente realnog svijeta u kojima su živjeli ili žive ljudi ili predmeti izdvojeni u muzejsku stvarnost. Ona nam omogućava shvatiti odnose cjeline i detalja, prošlosti i sadašnjosti, čovjeka i svijeta, i stoga je nezamjenjivo interpretacijsko sredstvo na izložbama (Maroević, 2000, 15-16). Kroz fotografije, razne teme čine nam se dostupnijima i bliskijima, te pomoću njih učimo, ispunjavamo praznine u našim mentalnim slikama prošlosti i sadašnjosti (Sontag, 1982, 31). Pri tome, analogna i digitalna fotografija imaju različit učinak na ljude; analogna se više cijeni kao opipljiv predmet, autorsko djelo koje posjeduje svojevrsnu auru, dok digitalna fotografija nosi predznak (veće) reproduktivnosti i manipulativnosti. Drukčije se koriste u prostoru: analogna fotografija najčešće se smješta uz predmete koje izravno interpretira, dok je digitalna prisutna na tabletima i multimedijским kioscima kao dodatna vizualno-informativna građa ili uklopljena u interaktivni sadržaj (npr. igre za posjetitelje). Značenje obje vrste fotografija kao izložbenog (interpretacijskog) medija ovisi o njihovom prezentacijskom okruženju (kontekstu). Ukoliko je namjera s kojom se fotografije upotrebljavaju jasna i izložba je promišljeno oblikovana, to

pomaže da se poruka izložbe bolje prenese i da se potakne angažiranija reakcija posjetitelja, što u konačnici i jest cilja muzeja kao edukacijske ustanove.

3.2. Fotografija kao dio dizajna izložbe

Izložba je osnovni i najvidljiviji komunikacijski kanal muzeja usmjeren publici, i stoga je vrlo važno kako je izložba oblikovana. Dizajner, fotograf i arhitekt Herbert Bayer ovako je opisao zadaću oblikovanja izložbe: „Moderna izložba ne bi trebala držati distancu od gledatelja, trebala bi mu se približiti, prodrijeti do njega i ostaviti ga pod dojmom, trebala bi mu objasniti, pokazati, pa čak ga i uvjeriti i navesti na planiranu i izravnu reakciju. Stoga, možemo reći da je dizajn izložbe srodan psihologiji marketinga“ (Bayer, 1939/40, 17). To je interdisciplinarni posao koji obuhvaća prostorno i likovno rješenje interijera, osmišljavanje izložaka i multimedijskog sadržaja, grafičko oblikovanje i opremanje postava, te stvaranje vizualnog identiteta izložbe tj. postava (Gamulin i Sevšek, 2018, 56). Oblikovanje svake izložbe ovisi o temi, izlošcima, prostoru u kojem se izlaže, ciljanoj publici te poruci koja se želi prenijeti. Ono je „jedan od alata za stvaranje i prezentaciju novog znanja na temelju akumulacije postojećih znanja“ (Gamulin i Sevšek, 2018, 51). Kako kaže Arne Kvorning, arhitekt i dizajner, „svaka izložba trebala bi pričati priču uz pomoć izložaka, njihove interpretacije i scenografije“ (Kvorning, 2018, 10). Između „scenografije“, odnosno oblikovnih elemenata izložbe, i samih izložaka trebao bi postojati balans i suglasje, te bi se dizajnerska, interaktivna i audio-vizualna rješenja trebala diskretno i suptilno uklopiti u izložbu. Pritom treba paziti da dizajnerska (oblikovna) rješenja ne zasjene sadržaj izložbe i da se ne izgubi edukativna i informacijska vrijednost zbog prevelikog fokusa na vizualnu upečatljivost. Dizajnerska rješenja trebaju služiti tome da izložbu učine vizualno zanimljivijom i privlačnijom publici, te da budu dopuna i proširenje izložaka, a ne da budu nositelj teme (Ilić, 2018, 28-32; Filipović, 2018, 83).

Oblikovanje izložbe ili stalnog postava može slijediti tematske cjeline (npr. odvajanje tematskih cjelina po boji), a može se i koristiti da se stvori linija kretanja koja vodi posjetitelja kroz postav (Letilović i Pedišić, 2018, 22-27). Osim boja i različitih oznaka, i narativni niz fotografija se može iskoristiti da vodi posjetitelja kroz neku tematsku cjelinu ili cijelu izložbu. Fotografije su u procesu oblikovanja izložbe često reducirane na elemente boje, forme i stila kako bi popunile prostor, stvorile atmosferu ili afektirale. Mogu biti izmijenjene na različite načine (uvećane, izrezane, promijenjene boje, itd.) do te mjere da se više ne mogu smatrati niti povijesnim dokumentom niti interpretacijskim sredstvom. Promjene u veličini fotografija obično služe za

dramatizaciju, bilo da stvaraju intimnu atmosferu (npr. male fotografije koje pozivaju posjetitelja da se približi) ili veličinom izazivaju strahopoštovanje. Problematično u svemu tome je što posjetiteljima često nije naznačeno da je fotografija modificirana, niti na koji način. Dizajnerska rješenja ne bi trebala biti samo estetski dodatak, već bi trebala pomoći ukazati na vrijednost i specifičnost nekog izložka i zainteresirati posjetitelja za njega, odnosno dizajnirati iskustvo koje ostavlja trag na posjetitelju i nakon što napusti izložbu.

Za uspješno oblikovanje izložbe, važno je predvidjeti kako će se posjetitelj ponašati i doživljavati prostor dok se njime kreće te kako će percipirati intervencije u prostoru i same eksponate. U postavu je poželjno oživjeti duh vremena i prostora da bi se posjetitelj uvukao u priču i da se angažira što više osjetila jer čovjek će najbolje zapamtiti ono što je iskusio sam u interakciji s okolinom (Rašić i Vrabec, 2018, 69-72). Gradnja narativa treba se temeljiti na komunikaciji izložaka s posjetiteljem, a osim klasičnih metoda koje koriste pripovijedanje, video-projekcije i fotografiju, danas su sve više prisutna i nova tehnološka rješenja (npr. projekcije fotografija na podu ili zidu koje čine prostorije aktivnim pripovjedačima, ili Oculus Rift i slični sustavi za kreiranje virtualne stvarnosti). Korištenje novih tehnologija je dobrodošlo, ali da bi se izbjegla njihova pretjerana ili nepravilna primjena, treba pažljivo razmotriti donose li one stvarno unapređenje klasičnih strategija izlaganja i interpretacije predmeta, ili samo izazivaju fascinaciju novim i imaju dekorativnu funkciju (Pavlinek i Prizmić, 2018, 73-77). Ključ je u pronalaženju pravog omjera između novih i klasičnih metoda komunikacije, prezentacije i interpretacije izložaka.

3.3. Fotografija kao interpretacijski medij na izložbama

Fotografije kao interpretacijski medij koriste se na didaktički način, da objasne kako je nešto nastalo ili kako se koristi, daju autentičnost, stavljaju u vremenski i geografski kontekst, mogu biti zamjena za stvarni predmet, stvaraju okolinu u reprezentaciji mjesta i ljudi – ne samo okoliš, već i društvenu stvarnost, te tako proširuju objekte. Koriste se kao prijenosnik značenja: mogu promijeniti i naglasiti značenja drugih predmeta ili teksta, ali jednako tako, i one mogu biti transformirane predmetima koji ih okružuju i tekstovima koji ih prate. Međutim, njihova dokazivost i informativnost mogu biti upitne jer su podložne manipulacijama i njihovo značenje se mijenja ovisno o kontekstu u koji su stavljene (Edwards i Lien, 2014, 8). Načini manipulacije fotografija uključuju njihovo odvajanje od izvornog konteksta tako se njihov naslov ili popratni kratki tekst (*caption*) odbace ili izmijene, mogu biti rezane, uvećane, umanjene, lišene boje ili

obojane zbog dramatičnog efekta – sve s ciljem da ih se uklopi u novi narativni kontekst (Phillips, 1982, 46).

Značenje i doživljaj fotografije se mijenjaju ovisno o kontekstu u kojem se ona nalazi: na zidu muzeja ili u dnevnoj sobi, u časopisu ili u knjizi. Svaka od tih situacija sugerira drukčiju uporabu fotografije, a način i namjera s kojom se upotrebljava (gdje se nalazi i koji predmeti ju okružuju) u izravnoj je vezi s njezinim značenjem (Sontag, 1982, 91). Ako čovjek gleda neku fotografiju uz koju se, osim predmeta, ne nalazi nikakav popratni natpis ili tekst, automatski će, promišljajući tu fotografiju, stvoriti svoju priču o njoj tj. pridat će joj svoj vlastiti kontekst. Čak i kada postoji legenda uz fotografiju, ona ne ograničava značenje fotografije jer nikad ne daje odgovor na sve što fotografija prikazuje ili potiče u promatraču (promatrač će ionako uvijek stvarati vlastite poveznice između fotografije i predmeta). Osim toga, legende su promjenjive, a ista fotografija može uz različite predmete nositi različita značenja, iz čega slijedi da je značenje promjenjivo (Sontag, 1982, 92). Onaj tko prenosi fotografiju, u ovom slučaju muzej, određuje joj značenje ovisno o tome gdje ju smješta (prezentacijsko okruženje) i s kojima predmetima i tekstovima ju povezuje.

Naše poznavanje konteksta i onog što je na fotografiji vrlo je važno za njeno razumijevanje, no iščitavanje podataka s fotografije često zahtijeva određeno predznanje posjetitelja kako bi se odredile sve kulturno-povijesne i socijalne činjenice vezane uz neku fotografiju, i zato se one povezuju s drugim predmetima i legendama koji ih tumače u jednakoj mjeri u kojoj ona tumači njih.

Elizabeth Edwards (2001) također komentira važnost namjere s kojom pojedini muzej koristi fotografije. One u muzeju konstruiraju i odražavaju značenja predmeta te ih objašnjavaju i prezentiraju posjetiteljima, koji vjeruju u objektivnost muzeja (kao autoritativne edukacijske ustanove) i fotografija (mit o istinitosti fotografija), iako su informacije dobivene putem fotografije često fragmentirane i nejasne, a promjenom njihovog naslova ili popratnog teksta, lako se može promijeniti njihovo prvotno značenje. Određene vrste fotografija koriste se na izložbama zbog njihovog očekivanog učinka, a to je da potaknu željeni način čitanja i shvaćanja izložbe ili nekog objekta. Ono što Edwards navodi kao problematično je što se u tradicionalnoj muzejskoj uporabi fotografija njihova značenja i istinitost rijetko preispituju, a muzej bi, kao odgovorna edukacijska ustanova to trebao činiti – ne samo preispitivati razne teme putem fotografija, već preispitivati i same fotografije i vlastite namjere kada koriste fotografije (Edwards, 2001, 184-187, 192). Kao moguće rješenje, Edwards sugerira muzejima isprobavanje manje autoritativnog pristupa i da umjesto nametanja svojih značenja ostavi

otvorena značenja (narrative), tj. da posjetiteljima da mogućnost za različite interpretacije, preispitivanje i misaone odgovore. Da bi se to postiglo, preporučuje eksperimentalne i refleksivne načine izlaganja koji uključuju posjetitelja i daju mu prostor za stvaranje vlastitog značenja kroz interakciju i dijalog.

Ukratko, muzej bi umjesto tradicionalnog pristupa trebao koristiti fotografije kao alat za zajedničko istraživanje i interakciju s posjetiteljem, a ne kao sredstvo za autoritativne tvrdnje. Umjesto da daje odgovore na sva pitanja, muzej bi trebao ostaviti nešto neodgovoreno za promišljanje, ili pak ponuditi više odgovora (možda putem narativnog niza fotografija) te pustiti posjetitelja da sam razmisli. Posjetitelji bi pritom trebali osvijestiti da su oni suradnici u procesu stvaranja značenja i znanja koje im muzej nudi, te razmišljati koja je funkcija neke fotografije u muzeju. Takav pristup potiče da se govori o temi i daje novu razinu razumijevanja gdje posjetitelj nije samo pasivni konzument o kakvom priča Herbert Bayer, već stvara svoja značenja i istovremeno razumije namjeru s kojom je izložba postavljena tako kako je, odnosno što je muzej koristeći upravo te fotografije na baš taj način htio postići.

Način na koji je fotografija na izložbi upotrijebljena igra veliku ulogu u tome kako će biti shvaćena. Isto tako, ako je posjetitelj svjestan toga kako je fotografija kao objekt prezentirana (a ne samo što ona prikazuje), drukčije će ju gledati jer će biti svjesniji čina gledanja i moguće namjere kustosa/dizajnera (Edwards, 2001, 196).

Zaključno, fotografije koje služe kao interpretacijsko sredstvo trebale bi proširiti realnost muzejskih predmeta, obogatiti razumijevanje teme te pomoći potaknuti misaonu zaokupljenost i angažiranost posjetitelja jer se tako produljuje vrijeme u kojem se posjetitelj bavi prikazanom temom (i izloženim predmetima). Pritom muzej treba fotografije koristiti s jasnom namjerom, ponuditi više mogućih odgovora te ostaviti posjetitelju prostor za razmišljanje i vlastitu interpretaciju.

4. Analiza i interpretacija upotrebe fotografija u odabranim muzejima

4.1. Cilj

Cilj ovog istraživanja bio je ispitati na koji način odabrani zagrebački muzeji koriste fotografiju kao interpretacijski medij u svom stalnom postavu i na povremenim izložbama, te pokušati analizirati i kategorizirati različite vrste uporabe fotografija za interpretaciju izložaka i njihovu moguću namjeru i učinak. Budući da fotografija kao sredstvo interpretacije može potpuno

transformirati doživljaj predmeta (ili teksta) uz koji stoji (i obrnuto), namjera je bila istražiti njihovu ulogu i utjecaj na izložbi, te ustanoviti što i na koji način žele prenijeti posjetiteljima.

4.2. Metodologija

Za provođenje analize uporabe fotografije kao interpretacijskog medija odabrala sam sedam zagrebačkih muzeja koje sam posjetila:

1. Arheološki muzej
2. Etnografski muzej
3. Hrvatski prirodoslovni muzej
4. Hrvatski školski muzej
5. Tehnički muzej Nikola Tesla
6. Tiflološki muzej
7. Muzej grada Zagreba

U analizu nisu uključeni muzeji koji se bave fotografijom kao umjetnošću (poput Muzeja za umjetnost i obrt) jer to nije predmet interesa ovog rada. Uz stalne postavbe navedenih muzeja, također sam posjetila i analizirala njihove povremene izložbe koje su se održavale u vrijeme mog posjeta. To su sljedeće izložbe:

1. Zagrebačka zabavišta u drugoj polovici XIX. i početkom XX. Stoljeća, Hrvatski školski muzej, od 26. siječnja do 30. travnja 2015.
2. Odjeci s bojišnice – Zagreb u Prvom svjetskom ratu, Muzej Grada Zagreba, od 22. prosinca 2014. do 29. ožujka 2015.
3. Dim – Priča o duhanu, Etnografski muzej, od 30. siječnja 2015. do 28. lipnja 2015.
4. Vanda Kochansky-Devidé, velika dama hrvatskoga prirodoslovlja, Hrvatski prirodoslovni muzej, od 9. travnja 2015. do 15. lipnja 2015.
5. Zagrebačkim ulicama... Zagreb u kamenu, Hrvatski prirodoslovni muzej, od 29. prosinca 2015. do 15. rujna 2016.
6. Metamorfoza: san proždrljive gusjenice... priča o leptirima, Hrvatski prirodoslovni muzej, od 22. prosinca 2014. do 31. listopada 2016.
7. Stari grad Barilović – 10 godina arheoloških istraživanja, Arheološki muzej, od 3. ožujka do 5. svibnja 2015.

Pri posjetu odabranim muzejima pokušala sam utvrditi način na koji koriste fotografije kako bi interpretirali predmete i temu izložbe te sam analizom došla do sljedećih načina: ilustriranje

rečenog, obrazlaganje, davanje vremenskog i geografskog okvira temi/predmetu, autentifikaciju predmeta, pričanje priče, stvaranje atmosfere, poticanje emocija ili poticanje na razmišljanje o pitanjima koja možda nisu izravno postavljena, ili tek dizajnersko rješenje bez posebnog značenja.

Pri analizi fotografija i konteksta u koji su smještene, osim na njihov sadržaj, obratila sam pažnju i na to koje su veličine fotografije, jesu li izmijenjene na bilo koji način (rezane, uvećane, obojane ili lišene boje) i je li to naznačeno, u kakvom su okviru, gdje su smještene u prostoru te u kakvom su odnosu s predmetima i legendama. Vodila sam se sljedećim pitanjima:

1. U kojem kontekstu (pored čega) je fotografija, na što se odnosi?
2. Kakva je fotografija, je li izmijenjena na neki način (rezana, uvećana, retuširana), kako je prezentirana (veličina, okvir, i sl.)?
3. Što prikazuje (sadržaj) i na koji način? Jesu li joj pridružene informacije o vremenu, mjestu i okolnostima nastanka?
4. Zašto je postavljena na to mjesto i koji učinak/funkciju bi trebala imati (namjera)?
5. Može li se svrstati u jednu ili više kategorija s obzirom na komunikacijski učinak i namjeru? Je li vremenska ili geografska odrednica? Daje li društvenu dimenziju predmetu, je li biografska (npr. tko je i gdje/kako/zašto/kada koristio predmet)? Objašnjava li neki proces ili postupak (npr. kako se upotrebljava neki predmet, kako se nosi neka odjeća), ili samo ilustrira kako netko ili nešto izgleda? Služi li potvrđivanju autentičnosti nekog predmeta, mjesta ili događaja, ili možda stvara atmosferu, potiče emocije i postavlja pitanja? Je li riječ o dizajnerskom rješenju?

Nakon posjeta muzejima i analize njihovih stalnih postava i povremenih izložaba uz pomoć gore navedenih pitanja, izdvojila sam devet kategorija uporabe fotografije kao interpretacijskog medija. Te kategorije podijelila sam u dvije skupine. Prva skupina, koja analizira sadržaj i komunikacijsku namjeru (svrhu) fotografija obuhvaća sedam kategorija:

1. Biografske fotografije – prikazuju osobe povezane s predmetom koje interpretiraju predmet i daju mu društvenu dimenziju, te govore tko, kada i zašto je ga je koristio.
2. Vremenske odrednice/svjedoci vremena – daju predmetima vremenski kontekst smještajući ih u određeno razdoblje, bilježe povijesne trenutke i mijene, prenose duh vremena i govore kako je nekad bilo.
3. Geografske odrednice – govore o mjestu gdje se nešto zbivalo ili odakle neki predmet ili osoba potječu.

4. Obrazlagajuće fotografije – objašnjavaju kako se nešto radi (proces) ili nosi (npr. nakit).
5. Narativni niz – skupina fotografija koje pričaju priču.
6. Autentifikacija – fotografije koje potvrđuju istinitost i autentičnost predmeta.
7. Individualizacija – fotografije koje se koriste kako bi se neka osoba izdvojila i naglasila kao važna i zanimljiva.

Druga skupina fotografija, koju sačinjavaju dvije kategorije, izdvojena je jer fotografije u ovoj skupini ne daju informacije poput onih iz prve skupine, već se više odnose na doživljaj (iskustvo) koji fotografija stvara, i stoga su označene kao „*moгуća* komunikacijska namjera kustosa/dizajnera“:

1. Stvaranje atmosfere – fotografije koje pokušavaju prenijeti doživljaj prostora ili ozračje određenog vremena.
2. Poticanje emocija – fotografije koje pokušavaju doprijeti do emocija posjetitelja.

U sljedećem dijelu detaljnije ću objasniti svaku kategoriju i navesti primjere iz muzeja čije izložbe sam analizirala.

4.3. Analiza

Sadržajna i komunikacijska analiza

1. Biografske fotografije

Biografske fotografije su one koje prikazuju ljude; najčešće su to portreti ili fotografije osoba dok rade nešto (npr. svoj posao) ili koriste neki predmet. Kada se nalaze oko nekog predmeta, takve fotografije, odnosno osobe na njima, interpretiraju predmet i predmet interpretira njih i njihov život – daju društvenu dimenziju predmetu, govore kome je pripadao predmet, tko ga je koristio, gdje, zašto, kako i kada. Ne opisuju način korištenja predmeta, već ga povezuju s određenom osobom (slijedom toga, i s vremenom i prostorom gdje je osoba živjela).

Primjer biografske fotografije koja je istovremeno i autentifikacija predmeta uz koje se nalazi jest foto-portret Vinka Beka na samom početku stalnog postava Tiflološkog muzeja. Portret uokviren jednostavnim crnim okvirom smješten je uz njegov pisali stol i dokumente (Svjedodžbu i Dekret kojim se imenuje učiteljem) vezane uz njega. Na legendi koja prati spomenute predmete, i njegov portret označen je na isti način – kao jedan od predmeta, a pridružena mu je kratka Bekova biografija. Na sličan način upotrijebljena je i fotografija Beka sa svojim prvim slijepim učenikom – smještena među pisma i dokumente koji prate njegov rad,

služi kao dopuna biografskim crticama i informacijama o njegovom radu, te autentificira njegov život i rad.



Slika 1 (gore) i Slika 2 (desno): Stalni postav Tiflološkog muzeja (privatne fotografije)



Još jedan primjer ovakve uporabe nalazimo i u stalnom postavu Arheološkog muzeja: fotografija Josipa Brunšmida s njegovim potpisom pri dnu uklopljena je u legendu koja iznosi njegovu biografiju, a sama legenda smještena je pored vitrine s Brunšmidovim foto-aparatom, zapisima, foto-albumima i fotografijama. Izloženi predmeti zanimljiviji su ukoliko znamo njihov kontekst i kome su pripadali.



Slika 3 (lijevo): Vitrina s Brunšmidovim predmetima, Arheološki muzej (privatna fotografija)

Slika 4 (gore): Fotografije s pričvršćenim odlikovanjima, izložba *Odjeci s bojišnice* (Izvor: <http://www.mgz.hr/hr/izlozbe/odjeci-s-bojisnice-%E2%80%93-zagreb-u-prvom-svjetskom-ratu,511.html>)

Na izložbi *Odjeci s bojišnice* u Muzeju grada Zagreba, skup portreta odlikovanih junaka popraćen je tekstom, a njihova odlikovanja pričvršćena su preko fotografije. Predmet i osoba-fotografija stapaju se u jednu cjelinu. Ovakav način uporabe fotografija pomiče granice između predmeta i fotografije. Fotografije su biografske, potvrđuju pripadnost predmeta tim osobama, ali njihova brojnost (moglo bi se reći, svojevrsna komemoracija) i zanimljivo rješenje spajanja predmeta i fotografije je ono što je ovdje upečatljivo.

Na izložbi *Vanda Kochansky-Devidé, velika dama hrvatskoga prirodoslovlja* u Prirodoslovnom muzeju zbog tematike izložbe, odnosno njezine posvećenosti jednoj osobi, uz njezine diplome, priznanja, knjige i druge dokumente, korištene su većinom biografske fotografije koje prate tekstualni opis njezinog rada i zasluga – fotografije nje sa suradnicama i kolegama, ili fotografije nje na poslu (npr. fotografija gđe. Kochansky-Devidé s mikroskopom, istim onim koji je izložen za njezinim radnim stolom – što je ujedno i autentifikacija predmeta).

Izložba *Metamorfoza: San proždrljive gusjenice* u Prirodoslovnom muzeju uvodi nas u temu navodeći kratke biografije ljudi zaslužnih za istraživanje leptira u Hrvatskoj, te fotografije tih osoba, njihove zapise i crteže smještaj ravnopravno s vitrinama s leptirima kao muzejskim predmetom. U stalnom postavu na Mineraloško-petrografskom odjelu integrirane u legende o važnim istraživačima nalaze se i njihove fotografije, te fotografije njihovih djela, zapisa ili

nečeg drugog, a te biografske legende smještene su uz vitrine s njihovim predmetima poput mikroskopa, knjiga, minerala, itd.



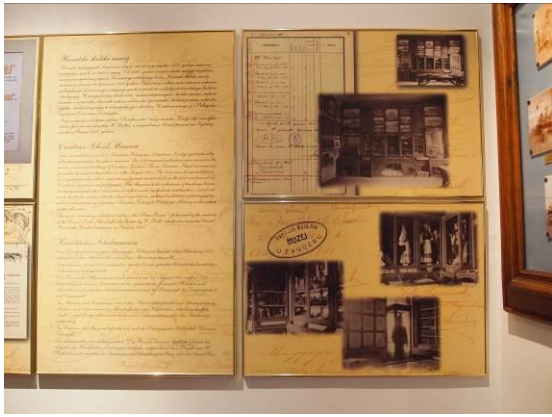
Slika 5: S izložbe Metamorfoza: San proždrljive gusjenice (privatna fotografija)

U stalnom postavu Muzeja grada Zagreba mnogo je fotografija, tj. portreta osoba vezanih izravno za predmete koji su izloženi, npr. u tematskoj cjelini Život u podgrađu, nalazi se pano posvećen obitelji Hatz uz fotografije njihove kuće i obiteljski portret, a okružuju ih slikani portreti članova obitelji. Primjer je i fotografija J. J. Strossmayera koja se nalazi uz dokumente vezane uz njega.

3. Vremenske odrednice/svjedoci vremena

Ova kategorija fotografija označava fotografije koje smještaju predmete u određeno razdoblje, daju im vremenski kontekst, bilježe povijesne trenutke ili funkcioniraju kao svjedoci vremena, bilježe mijene u izgledu grada, prenose duh vremena („kako je nekad bilo“) i govore o promjenama koje se događaju kroz vrijeme (mogu biti i usporedbe između nekad i sada).

Primjer toga nalazimo u prvoj tematskoj cjelini stalnog postava Školskog muzeja koja se odnosi na doba osnivanja muzeja. Uz tekst o počecima Muzeja, nalazi se par uokvirenih slika-kolaža u koje su uklopljene fotografije prvotnog interijera Muzeja. Uz legendu o povijesti muzeja, fotografije služe kao vremenske odrednice i prikazi ondašnjeg interijera (svjedoci kako je nekad bilo – bilježenje promjena u izgledu). Modificirane su (zamućenih rubova) i prezentirane kao dio kolaža koji sadrži stranicu starog imenika, različite potpise i štambilj muzeja, što je dizajnersko rješenje (slično onome koje je vrlo nesretno upotrijebljeno i za pozadinu legende).



Slika 6: Fotografije iz povijesti Školskog muzeja (privatna fotografija)



Slika 7: Presnimke novinskih stranica s fotografijama na izložbi *Odjeci s bojišnice* (Izvor: <http://www.mgz.hr/hr/izlozbe/odjeci-s-bojisnice-%E2%80%93-zagreb-u-prvom-svjetskom-ratu,511.html>)

Presnimke cijelih novinskih naslovnica s fotografijama i izdvojene fotografije na početku izložbe *Odjeci s bojišnice* u Muzeju grada Zagreba također su vremenske odrednice, svjedoci vremena koji prenose atmosferu i ocrtavaju stanje društva nakon atentata. Iste su i post-ratne fotografije djece u domovima, bolnica, ranjenika i medicinskih sestara ilustriraju tekstove o humanitarnim akcijama za junake i njihove obitelji te stanju nakon rata; vremenske su odrednice, svjedoci vremena i stanja nacije u to doba, i kao i sve ostalo na izložbi, popraćene su novinskim naslovnica s fotografijama iz toga doba.

U stalnom postavu Muzeja grada Zagreba, velik je broj fotografija koje su svjedoci vremena jer prikazuju promjene koje su se događale u gradu u svim sferama života, pokazuju građevine kojih više nema ili pokazuju određene zgrade i mjesta u točno određeno vrijeme, primjerice, fotografije vezane uz obnovu zagrebačke katedrale prikazuju proces obnove katedrale, ali i mijene u izgledu katedrale kroz godine. Vidimo i fotografije različitih događaja čiji datumi su dio povijesti, primjerice, otkriće spomenika banu Jelačiću ili posjet prijestolonasljednika Rudolfa kada je došao položiti kamen-temeljac za izgradnju vojarne - to su primjeri fotografija koje bilježe važne trenutke i služe kao vremenske odrednice predmeta koji ih okružuju.

4. Geografske odrednice

Fotografije koje služe kao geografske odrednice govore o mjestu gdje se nešto zbivalo (mjesto radnje, kontekst) ili pokazuju mjesto odakle potječe neki predmet ili osoba (koja također interpretira predmet i stavlja ga u kontekst).

Primjerice, u stalnom postavu Tiflološkog muzeja nalazi se velika (preko cijelog panoa) fotografija zgrade Zemaljskog zavoda za odgoj slijepe djece u Zagrebu. S lijeve strane te fotografije, nalazi se izvadak iz kućnog reda Zavoda, a desno od nje, u jednako velikom formatu i identičnom okviru, tlocrt Zavoda. Fotografija i tlocrt zajedno tvore geografsku odrednicu, mjesto radnje, te služe kao uvod u niz fotografija koje slijede, a koje prikazuju svakodnevni život u toj instituciji.



Slika 8: Primjer geografske odrednice u Tiflološkom muzeju (privatna fotografija)



Slika 9: Fotografija škole u Bakru pored pripadajućeg dokumenta, Školski muzej (privatna fotografija)

U stalnom postavu Školskog muzeja, mnogo je fotografija koje služe kao geografske odrednice. One obuhvaćaju fotografije svih vrsta odgojno-obrazovnih ustanova kroz povijest, poput zabavišta, pučkih i šegrtskih škola, gimnazija i fakulteta. Ponekad je riječ o više fotografija manjih dimenzija na okupu, u par slučajeva skup fotografija eksterijera i interijera (učionica s učenicima) dijeli zajednički okvir, a ponekad je to zasebna fotografije neke obrazovne ustanove. Sve ove fotografije ilustriraju mjesta gdje se nastava odvijala, vrlo često uz njih su i razredne fotografije učenika, a redovito su smještene uz različite udžbenike korištene u to doba ili u toj konkretnoj ustanovi, te svjedodžbe, izvještaje i druge dokumente. Fotografije ne samo da pružaju geografski kontekst smještajući ljude i izložene predmete u prostor, već služe i kao autentifikacija izloženih predmeta i ustanova koje ti predmeti predstavljaju. Primjer toga je fotografija-razglednica Kraljevske nautičke škole u Bakru pored Izvještaja istoimene škole, ili zid sa skupinom fotografija među kojima dominira fotografija učenika u razredu većeg formata, okružena fotografijama manjeg formata, a koje prikazuju različite škole i učenike u razredu ili ispred škole (u toj skupini je i grupa fotografija-razglednica koje dijele zajednički okvir).

Zbog tematike, cijela izložba *Odjeci s bojišnice* ispunjena je fotografijama koje služe kao geografske i vremenske odrednice. Na primjer, izložene su fotografije-razglednice onodobnih vojarni – istovremeno geografske i vremenske odrednice. One ilustriraju tekst o vojarnama u Zagrebu (govore kako je izgledalo mjesto gdje su vojnici bili smješteni). Fotografije takvih lokacija i samih bojišta (npr. Galicija) autentificiraju geografska područja, a tekst ih interpretira.

U stalnom postavu Arheološkog muzeja također je mnogo primjera fotografija koje se koriste kao geografske odrednice i autentifikacija, primjerice fotografija s lokaliteta Punikve koja prati odljev šačnika s tog nalazišta uz ilustraciju njegove izrade, ili fotografija s lokaliteta Hušnjakovo brdo u Krapini (gdje su nađeni ostaci neandertalca) koja se nalazi uz ilustraciju neandertalca i alatke, ili pak zračna fotografija lokaliteta (čest primjer u ovom muzeju) Vučedol na panou s tekstom o vučedolskoj kulturi, tik uz mapu rasprostiranja te kulture. U Arheološkom muzeju općenito je najčešća kombinacija predmeta, ilustracije i fotografije koji predmetu daju geografski ili mikrolokacijski kontekst (ili ga objašnjavaju), ili pak fotografija prikazuje današnje stanje/stanje u vrijeme istraživanja, dok ilustracija prikazuje pretpostavljeni izgled nekog lokaliteta, te se one na taj način nadopunjuju i interpretiraju predmete. Često se uz predmete nalazi fotografija samog lokaliteta, neprepoznatljivog u brdovitom ili ravničarskom krajoliku, što nam dočarava kako izgleda krajolik odakle su ti predmeti potekli (npr. fotografija tumula iz Kaptola s pripadajućim nalazima). Primjer mikro-lokacije je fotografija jame u kojoj je pronađena vučedolska golubica, a koja se nalazi inkorporirana u postolje na kojem stoje golubica i drugi nalazi.

Kao i u Arheološkom muzeju, u stalnom postavu Etnografskog muzeja također se nalazi velik broj fotografija čija funkcija je smještanje predmeta u određeni prostor, bilo neku regiju ili određeni tip kuće/sela. Primjerice, u vitrini iza nošnji Posavine i Moslavine nalazi se velika foto tapeta seoske ulice s kućama; iza turopoljskih nošnji, nalazi se foto tapeta drvenih greda tradicionalne turopoljske kuće; na zidu blizu vitrine s nošnjama konavoskog kraja nalazi se pripadajuća panorama (foto tapeta); vuneni pokrivač i tkalački stan spareni su, bez ikakvog teksta, uz manju fotografiju velebitskih stijena; slavonska muška nošnja udružena je s visokom, uskom fotografijom kukuruza koja se nalazi iza nje. Fotografije krajolika ovdje su često korištene više kao scenografija koja sugerira geografski kontekst. Same fotografije uglavnom nisu popraćene nikakvim tekstom, već se tumače preko predmeta (nošnji) za koje je naznačeno odakle su.



Slika 10: Fotografija Hušnjakovog brda uz alatke i ilustraciju neandertalca, Arheološki muzej (privatna fotografija)

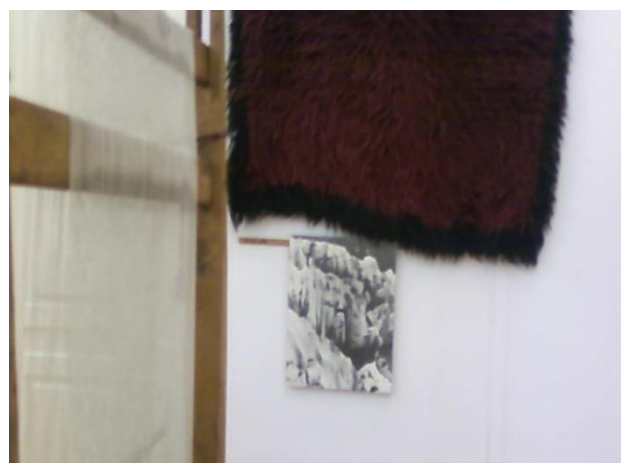


Slika 11: Vučedolska golubica i fotografija jame u kojoj je pronađena, Arheološki muzej (privatna fotografija)

Na izložbi *Vanda Kochansky-Devidé* u Prirodoslovnom muzeju, iznad vitrine s morskim fosilima postavljene su fotografije živih morskih organizama u okolini kako bi se vidjelo stanište izloženih fosila. Fotografije staništa životinja, u ovom slučaju različitih ribljih vrsta, nalaze se i na panoima s legendama, mapa i tablicama uz modele riba u stalnom postavu Prirodoslovnog muzeja. Jedna od fotografija staništa čak sadrži objašnjenja staništa napisana na samoj fotografiji (mrtvi rukavac, obala, nasip, itd.).



Slika 12: Narodne nošnje uz fotografiju kraja iz kojeg potječu, Etnografski muzej (privatna fotografija)



Slika 13: Vuneni pokrivač uz tkalački stan i fotografiju, Etnografski muzej (privatna fotografija)



Slika 14: Fotografije staništa uz fosile na izložbi Vanda Kochansky-Devidé u Prirodoslovnom muzeju (privatna fotografija)



Slika 15: Staništa ribljih vrsta, Prirodoslovni muzej (privatna fotografija)

5. Obrazlagajuće fotografije

Ova kategorija bi trebala obuhvaćati fotografije koje pružaju objašnjenja o procesima, postupcima, načinu korištenja nekog predmeta, o tome kako se nosio neki nakit ili odjeća.

U stalnom postavu Tehničkog muzeja prevladavaju fotografije koje objašnjavaju predmete (kako rade) ili postupke. Neke fotografije pokazuju varijacije izloženih predmeta, npr. uz vatrogasno vozilo priložena je fotografija tog ili sličnog vozila, ili pak uz dva para vatrogasnih ljestava, izložen je niz fotografija koje prikazuju različita vatrogasna vozila s ljestvama. Mnoštvo je fotografija koje prikazuju kako se nešto obavljalo ili kako neki stroj radi. Primjerice, na odjelu vatrogastva, stoje fotografije koji prikazuju kako kanaderi i helikopteri gase požar, iako kanader i helikopter nisu među izlošcima. Te fotografije služe umjesto izložaka koji ne mogu biti u muzeju iz različitih razloga, te proširuju objašnjenje postupaka i praksi i služe kao nadopuna. Fotografije često prate izložene predmete te nacрте ili modele raznih strojeva. One pojašnjavaju nacрте i presjeke pokazujući cijeli stroj/napravu (npr. fotografija parne turbine pojašnjava skicu parne turbine i obratno) ili pokazujući cjelinu unutar koje izloženi predmet pripada (npr. fotografija nosa aviona bez poklopca pored klipnog zvjezdastog motora pokazuje gdje na avionu se taj motor nalazi). Primjer opisa postupaka kroz fotografije je niz fotografija koji opisuju proces vađenja nafte ili miniranja, ili pak fotografije koje prikazuju uvjete u rudniku (rudari u rudniku uz strojeve i rudarske lampe, bez legendi, sami pričaju priču – narativne su - govore što se radi u rudniku i kojim redom, i dočaravaju mukotrpan proces). Fotografije ponekad prikazuju određene detalje izloženih predmeta (vozila) da se vidi kako su se

upotrebljavali ili da ukaže na njihovu važnost (prva pojava nekog predmeta – vremenska odrednica).



Slika 16: Prikaz postupaka u rudniku, Tehnički muzej (privatna fotografija)



Slika 17: Prikaz različitih načina gašenja požara, Tehnički muzej (privatna fotografija)

Neke fotografije na izložbi *Odjeci s bojišnice* upotrijebljene su zato da objasne kako se nešto radilo ili kako je nešto izgledalo, no ujedno su i svjedoci vremena, primjerice prikazuju kako se živjelo u rovovima i na bojištu (fotografija vojnika s božićnim drvcem ili na toaletu; dio tih fotografija prikazuje se u nizu na TV-u), transfer zarobljenika (fotografija zarobljenika koji pješače jer nema cesta ni pruga tamo gdje idu), gospodarske uvjete za vrijeme rata (zapuštena polja i skromna domaćinstva, red ljudi pred dućanom, fotografije bijede), itd.

U stalnom postavu Arheološkog muzeja, više je fotografija koje, obično uz skice, pojašnjavaju kako su pojedini predmeti nastali ili se koristili. Primjer je fotografija stanovnika Nove Gvineje (etnografska paralela) koja se nalazi u pozadini vitrine s kamenim sjekirama te, uz skice, objašnjava kako su izložene sjekire izrađivale. Mnoge legende sadrže fotografije koje podupiru tekst i zajedno s njim objašnjavaju npr. kako su se gradile rimske ceste i hramovi. Fotografije se u Arheološkom muzeju koriste i na vremenskoj lenti koja paralelno prikazuje fotografije (ili predmete izrezane s fotografija) najpoznatijih hrvatskih i svjetskih nalaza i lokaliteta da bi posjetitelj dobio uvid u tijek (pra)povijesti. Fotografije su u ovom kontekstu i vizualno objašnjenje i vremenska odrednica. Na sličnu uporabu fotografija nailazimo i na legendi koja uz tekst koristi fotografiju kako bi prikazala oblike i stilove oslikavanja grčkih vaza. Primjer fotografije koja služi kao objašnjenje kako se nešto koristilo jest terenska fotografija kostura konja sa žvalama koje su izložene odmah pored fotografije; sam predmet bio bi nerazumljiv bez fotografije koja obrazlaže njegovu funkciju. Takve fotografije, koje prikazuje izložene predmete u trenutku pronalaska, objašnjavaju gdje je predmet pronađen (mjesto, ali i okolnosti

pronalaska - značenje neke posude nije isto ako je pronađena u otpadnoj jami ili u grobu) i autentificiraju ga. Ponekad su pored sitnijih predmeta izložene uvećane fotografije koje pokazuju detalje i tako čine predmet jasnijim (npr. uvećanje zanimljivih dijelova fibula, novčića ili jantarnih zrna u obliku glava). Još jedan zanimljiv primjer je uporaba foto-reprodukcija fresaka i mozaika kao predmeta baštine koji zbog različitih razloga ne mogu biti u muzeju. Ovdje se takve fotografije koriste prvenstveno kako bi pokazale kako se nešto radilo ili koristilo, ili jednostavno da autentificiraju predmete (kao reprodukcija freske sa ženom koja sjedi i drži staklenu bočicu, a koja se nalazi u vitrini zajedno sa malim staklenim bočicama za kozmetičke pripravke).



Slika 18 (lijevo):
Fotografija kao
pojašnjenje
postupka,
Arheološki muzej
(privatna fotografija)

Slika 19 (desno):
Fotografija koja
objašnjava kako se
koristio predmet u
Arheološkom
muzeju (privatna
fotografija)

Kako se nešto nosilo može se prikazati i kroz ilustraciju i kroz fotografiju. Primjerice, u stalnom postavu Arheološkog muzeja iznad vitrine s rimskim bodežima i drugim predmetima (dijelovima opreme) nalazi se fotografija većeg formata koja prikazuje kako se nosila oprema rimskog vojnika (rekonstrukcija). Fotografija je izmanipulirana, odnosno promijenjena joj je boja/ton u crveno (možda jer su i zidovi izložbene prostorije obojani u crvenu boju, ili kao simbol krvi, poveznica s ratom, budući da je dvorana ispunjena opremom rimskih vojnika?). U prostoriji se nalazi još fotografija sličnog sadržaja koje su obrađene na isti način.



Slika 20: Prikaz rimske vojne opreme, Arheološki muzej (privatna fotografija)



Slika 21: Objašnjenje kako su se nosila ogavljja, Etnografski muzej (privatna fotografija)

U stalnom postavu Etnografskog muzeja fotografije se vrlo često koriste unutar vitrina zajedno sa izlošcima kako bi se pokazalo na koji način se nosi neki nakit ili odjeća, npr. u vitrini sa ženskim ogavljima, nalaze se fotografije žena koje prikazuju kako se takva ogavljja nose, ili u vitrini s maskama iz sjeverne Hrvatske nalazi se fotografija ljudi koji nose maske. Ponekad se fotografije koriste za usporedbu, npr. povlačenje paralela (povijesni kontinuitet) između slavonskih ženskih frizura i frizura s rimskih novčića i skulptura prikazanih kroz fotografije. Slično kao i vremenske lente u Arheološkom muzeju, Etnografski muzej u par navrata koristi niz fotografija uz jezgrovitu skupnu legendu da bi predočio povijest nekog kraja; npr. uz vitrinu s predmetima iz Požeške kotline, niz fotografija koje prikazuju srednjobrončanodobni idol iz Dalja, rimski novac, ciglu s natpisom *Sirmium*, srednjovjekovni dvorac Ružica grad, itd., služi kao povijesni pregled, objašnjenje koje posjetitelju nudi sažetu lekciju iz povijesti te mikroregije.

Na izložbi *Stari grad Barilović* u Arheološkom muzeju fotografije su korištene na legendama na dva načina: umetnute u legende kao dizajnersko rješenje ispod donekle netransparentne podloge za tekst, te u obliku fotografija koje zajedno s tekstom daju geografski i vremenski kontekst te interpretiraju izloške, smještajući ih u određeno razdoblje ili prikazujući ih prije i nakon rekonstrukcije (rekonstruirani predmeti s fotografija također se nalaze u vitrinama).



Slika 22: Fotografije integrirane u legendu objašnjavaju proces, izložba Dim – Priča o duhanu, Etnografski muzej (privatna fotografija)

Opis procesa nalazimo na izložbi *Dim – Priča o duhanu* u Etnografskom muzeju gdje se na legendama koje opisuju proizvodnju duhana u različitim regijama Hrvatske nalaze fotografije koje prikazuju kako se duhan nizio tj. pripremao za sušenje, kako se sušio i odvezio. Na fotografijama iz tvornica vidimo uvjete rada i da je to bio većinom ženski posao. Korištene fotografije su crno-bijele, dokumentarističke, većinom 3 do 4 fotografije uz jednu legendu koje služe kao ilustracija teksta, ali nisu izravno vezane uz tekst (tekst ne opisuje proces, općenit je), već ga dopunjuju i proširuju. Na taj način fotografijama je dano da govore ono što ne stane (ili namjerno nije stavljeno) na legendu; posjetitelj informacije dobiva jednakim dijelom kroz tekst i kroz fotografije. U drugom dijelu izložbe koji opisuje različite vrste lula i njihovu izradu, fotografije su direktno vezane uz tekst i pokazuju kako navedene lule izgledaju, kako se izrađuju i koriste.

Na izložbi *Vanda Kochansky-Devidé*, velika dama hrvatskoga prirodoslovlja u Prirodoslovnom muzeju, iznad i oko vitrine s njezinim udžbenikom, postavljene su fotografije i mikroskopske snimke različitih fosila kako bi se vizualno objasnilo koje su to stvari kojima se ona bavila (s obzirom da je udžbenik u vitrini, ne možemo ga listati, pa u ovom slučaju fotografije objašnjavaju sadržaj udžbenika i predmet njezinog znanstvenog interesa).

Slično se koriste fotografije na izložbi *Metamorfoza: San proždrljive gusjenice* u Prirodoslovnom muzeju gdje su fotografije leptira korištene uz legendu da se pokaže kako izgledaju pojedini leptiri, dok je niz fotografija leptira upotrijebljen da ilustrira legendu o leptirima Hrvatske, bez posebne napomene o vrsti leptira ili autoru fotografije. Cjelina o ugroženosti leptira objašnjava tematiku kroz legendu i fotografije promjena u okolišu koje tekst opisuje.



Slika 23: Foto-tapeta koja prikazuje procese unutar stijene na izložbi *Zagrebačkim ulicama... Zagreb u kamenu* u Prirodoslovnom muzeju (privatna fotografija)

Zanimljiv dizajnerski odgovor na to kako predočiti proces koji se ne može vidjeti nalazi se na izložbi *Zagrebačkim ulicama... Zagreb u kamenu* u Prirodoslovnom muzeju. Tamo je oko cijele izložbene sobe oblijepljena foto tapeta-traka uvećanog prikaza stijene na kojem su mikroskopske fotografije minerala koji grade stijene – zanimljiva vizualizacija procesa unutar stijene. Korištenje kamena kao materijala, što je tema izložbe, predstavljeno je kroz jednu skupnu legendu i nizove fotografija gradskih zgrada ili njihovih detalja koji su od kamena (kameni zidovi, stepenice Meštrovićevog paviljona, detalj stupa zgrade Hrvatske narodne banke, dijelovi katedrale, itd.). Fotografije prate i legendu o svojstvima i postupcima obnove kamena; međutim, to nisu fotografije koje prikazuju postupak niti neki građevinu prije i nakon obnove, već fotografije različitih kamenih zidova i podova koje ne nude nikakvo objašnjenje osim što ponovno nude primjere uporabe kamena. Ono što je izravno povezano s legendom i nadopunjuje ju jesu predmeti u ostatku sobe, tj. različiti aparati koji se koriste prilikom obnove, te dvije fotografije stručnjaka u laboratoriju uz izloženi stol s mikroskopom i uzorcima kamena.

Poput usporedbe tradicionalnih frizura i frizura s rimskih novčića u Etnografskom muzeju, u Prirodoslovnom muzeju korištene su usporedne fotografije godova stabla i presjeka stalagmita te uvećanje riblje ljuske kako bi se pokazalo ono što legenda objašnjava – kako odrediti starost ribe. Još jedan primjer su fotografije izumrlog megalodona i velikog bijelog morskog psa uz koje stoji fotografija koja prikazuje usporedbu veličine zuba jedne i druge životinje u stvarnoj veličini, a načinjena je tako da se manji zub nalazi ispred većeg. Ribe (i druge životinje) za koje ne postoje modeli predočene su, umjesto modela, fotografijom kao zamjenskim predmetom.

Umjesto opisa fotografije, često na samoj fotografiji piše o kojoj je vrsti riječ ili što je točno na fotografiji (npr. „čeljusti morskog psa dužine 2,0m“).



Slika 24: Korištenje usporedbe za objašnjavanje, Prirodoslovni muzej (privatna fotografija)



Slika 25: Etnografske paralele sa frizurama žena s novčića, Etnografski muzej (privatna fotografija)

6. Narativni niz

Narativni niz podrazumijeva niz fotografija čiji zadatak je ispričati priču. Ponekad je za takvu vizualnu naraciju potrebno tek nekoliko fotografija, a ponekad ih se koristi mnogo; nekad su ostavljene da pričaju same, bez tekstualnih pomagala, a ponekad nadopunjuju legendu ili pokazuju ono neizgovoreno. Mogu se koristiti za postavljanje pitanja, kritiku, kao poticaj na razmišljanje.

U stalnom postavu Tiflološkog muzeja, u tematskoj cjelini koja prikazuje svakodnevni život u Zemaljskom zavodu za odgoj slijepe djece u Zagrebu, izloženo je 10 fotografija koje stvaraju priču o tome kako se u Zavodu živjelo i učilo. Fotografije su sve u istom, jednostavnom crnom okviru kakav se upotrebljava kroz cijeli postav, a na svakom panou, praćene jednostavnim legendama s najosnovnijim podacima o tome što je na fotografiji, nalaze se jedna do tri fotografije koje prikazuju prostore Zavoda te djecu pri svakodnevnim aktivnostima: igranju, čitanju, gimnastici, sviranju. Ovaj niz sadržajno se nadovezuje na izvadak iz tjednog rasporeda

prikazan u prethodnoj tematskoj cjelini, a popraćen je petnaestominutnim filmom koji rekonstruira život i rad polaznika Zavoda. Film i fotografije međusobno se nadopunjuju i čine zaokruženu cjelinu. Ovaj narativni niz koji zamjenjuje tekstualni opis svakodnevice u ustanovi ujedno bi se mogao tumačiti i kao svjedok vremena, jer prikazuje kako su se nekada odvijali život i nastava u Zavodu, kako su se odijevala djeca i kakvi su bili uvjeti života u to doba.

Izložba *Odjeci s bojišnice* u MGZ-u počinje s portretom obitelji Franje Ferdinanda - biografska fotografija kao uvod u temu. Slijede fotografije vezane uz posjet Sarajevu, gdje se zbio atentat, te privođenje sumnjivaca – istovremeno obrazlažu što i gdje se dogodilo i zapravo imaju funkciju narativnog niza jer pričaju priču, uvode nas u izložbu.



Slika 26: Narativni niz o svakodnevici u Zavodu, Tiflološki muzej (privatna fotografija)



Slika 27: Narativni niz koji potiče na refleksiju, Prirodoslovni muzej (privatna fotografija)

Pano „Iz obiteljskog albuma riba“/“Riba<->čovjek<->riba“ u stalnom postavu Prirodoslovnog muzeja zanimljiv je primjer propitivanja odnosa riba i drugih životinja, odnosno čovjeka i riba. Kroz modele riba, riblje konzerve i niz fotografija koje prikazuju druge životinje koje jedu ribe, ribolov, ribu kao ljudsku hranu ili ribe kao kućne ljubimce, postavlja se pitanje o eksploataciji mora, a kratka legenda koja ukratko govori o pritisku na prirodne izvore hrane i more kao resurs, od svih muzeja i izložaba opisanih u radu, jedina sadrži pitanje izravno postavljeno posjetitelju: „Hoćemo li uspjeti?“ (misli se, oporaviti riblji fond u oceanima i morima). Na pano se tematski nastavljaju fotografije i novinski izresci o zagađenju voda koji potiču na daljnje razmišljanje i tako zaokružuju priču.

6. Autentifikacija

Fotografije koje autentificiraju daju autentičnost predmetima, potvrđuju ih kao istinite i prave, originalne.

Primjerice, u Teslinom kabinetu u Tehničkom muzeju, uz Tesline izume, izložene su fotografije njega uz njih, ili portreti osoba s kojima je surađivao. Foto tapeta njegovog laboratorija i foto tapeta koja prikazuje njegove eksperimente daju kontekst zavojnicama i drugim izlošcima koji su postavljeni uz njih, i daju im autentičnost.



Slika 28: Teslin kabinet, Tehnički muzej (privatna fotografija)



Slika 29: Truba i fotografija vojnika na konju s trubom, izložba *Odjeci s bojišnice* (privatna fotografija)

Na izložbi *Odjeci s bojišnice* u Muzeju grada Zagreba, u jednom kutu iznad panoa visi zastava, a fotografija na panou prikazuje vojnike u čijoj blizini stoji ista takva zastava. Fotografija i predmet popraćeni su novinskim naslovnicom koja objašnjava kako je riječ o „prvoj osvojenoj talijanskoj zastavi“. Predmet sam za sebe ne znači mnogo, no fotografija uz novinsku naslovnicu stavlja ga u vrlo određeni prostor i vrijeme i daje mu autentičnost. Isti slučaj je i s izloženom trubom i popratnom fotografijom vojnika na konju s trubicom. Izložba uključuje i nekoliko ulja na platnu i skulptura, a one su uvijek popraćene fotografijama njihovih autora koje ih autentificiraju (npr. fotografija Frangeša u ateljeu uz nekoliko njegovih skulptura ili fotografija Bogumila Cara na ratištu uz njegovo ulje na platnu i crteže).

Ponekad izloženi predmeti ne pripadaju nužno osobi ili osobama na pratećim fotografijama, no korišteni su od strane osoba tog zanimanja/u toj situaciji/na toj funkciji kao na fotografiji. Primjerice, na izložbi *Odjeci s bojišnice* izložena je ratna vojnička bluza i vojni sanduk s osobnim predmetima, koji su popraćeni velikom fotografijom nekoliko vojnika pred vlakom;

vojnička košulja i sanduk kakav je izložen bili su uobičajeni predmeti vojnika tog vremena (fotografija je i povijesna, vremenska odrednica, te najvažnije – daje izloženim predmetima kontekst i autentičnost i govori tko ih je i kada koristio, a zbog veličine, stvara i atmosferičnost koja dočarava odlazak vojnika u nepoznato – emotivni efekt).

U stalnom postavu Arheološkog muzeja u tematskoj cjelini o starijem kamenom dobu, na uvodnom panou kao pozadina nalazi se fotografija otisaka stopala ranih hominida s lokaliteta Laetoli u Tanzaniji. Boja fotografije je modificirana da odgovara boji pozadine i suptilno se stapa s njom, što je dizajnersko rješenje, međutim, fotografija nije tek puka pozadina, već daje autentičnost, potvrđuje istinitost teksta koji govori o prvim bipedalnim čovjekovim precima. Ovakvo uklapanje fotografija lokaliteta pojavljuje se više puta na legendama u Arheološkom muzeju.



Slika 30: Kabine kupališta na Savi, rekonstrukcija uz fotografije, Muzej grada Zagreba (Izvor: <http://www.mgz.hr/hr/postav/kuca/>)

U Muzeja grada Zagreba, u sklopu tematske cjeline Kuća i život, uz malu legendu, rekonstruirana je brijačnica s pripadajućim predmetima i fotografijama brijača na poslu, te interijera i eksterijera brijačnice. Na isti način posjetiteljima su predloženi frizerski salon s predmetima i fotografijama onodobnih frizura i postupka friziranja (ujedno obrazlažu kako se koristila izložena naprava), te kabine kupališta na Savi, gdje uz kupaći kostim, šešire i suncobrane, stoje fotografije s kupališta. Fotografije ovdje potvrđuju rekonstrukciju i njezinu autentičnost, govore nam da je tako *zaista* izgledalo.

7. Individualizacija

Fotografije čija namjera je individualizacija neke osobe koriste se kako bi se ta osoba izdvojila, kako bi se naglasila njezina važnost, ili kako bi se, kroz život ili predmete te osobe posjetiteljima približila neka tema. Ova kategorija preklapa se s biografskim fotografijama, često se u svrhu individualizacije koriste portreti i ljudski lik uvećan i izrezan iz fotografije, koji uz niz osobnih predmeta pričaju priču o nekom pojedincu.

Na izložbi *Odjeci s bojišnice* koristi se par izrezanih ljudskih likova kojima se postiže individualizacija, npr. fotografija Franje Kovačevića, vojnika koji stoji s puškom, a kojem pripadaju izloženi osobni predmeti – tabakera, dnevnik, te audio snimka njegovim čitanim pismima. Fotografija je biografski element, a njezino prenošenje u veličinu stvarnog čovjeka čini tog čovjeka nama bližim i poznatijim, te daje kontekst predmetima. Kada „znamo“ čovjeka kojem su predmeti pripadali, oni imaju veće značenje, a sudbina tog čovjeka nam postaje bliža. Njegova fotografija nije ovdje samo da nam da informaciju o tome kako je on izgledao, već i da se mi identificiramo s njim, dok je ovakva izvedba dizajnersko rješenje koje ima jak komunikacijski učinak na posjetitelje. Još jedna osoba prikazana kao izrezani lik je brijlač Zvonimir Milčetić. Uz par njegovih predmeta, iznesena je kratka priča o njegovom zarobljeništvu u Rusiji iz kojega je on donio fotografije koje se prikazuju na tabletu. One su vremenska i geografska odrednica, ali i svjedoci vremena te istovremeno i biografske, jer su nečije osobno iskustvo. Fotografije u ovakvom obliku najčešće imaju namjeru potaknuti veći interes i emocije posjetitelja jer se osoba čini bliža kada „izađe iz okvira fotografije“.



Slika 31: Individualizacija na izložbi Odjeci s bojišnice

(Izvor: <http://www.mgz.hr/hr/izlozbe/odjeci-s-bojisnice-%E2%80%93-zagreb-u-prvom-svjetskom-ratu,511.html>)



Slika 32 i 33: Različiti efekti istog dizajnerskog rješenja, izložba Zagrebačka zabavišta (privatna fotografija)

Međutim, nije svaka uporaba izrezanog ljudskog lika individualizacija. Na izložbi *Zagrebačka zabavišta u drugoj polovici XIX. i početkom XX. stoljeća* održanoj u Školskom muzeju u tri slučaja korišten uvećani ljudski lik izrezan iz fotografije. Na panou s vitrinom u kojoj je izložen minijturni namještaj za igranje, nalazi se fotografija djece iz Gornjogradskog zabavišta za vrijeme božićne svečanosti. Djevojčica s lutkom koja se nalazi u prvom planu na fotografiji izdvojena je iz te fotografije i njezin uvećani lik stoji lijevo od fotografije, djelomično kao dio panoa. Na isti način dizajnerski je izveden i dječak na drugom panou – izrezan iz fotografije kostimirane predškolske djece koja se nalazi pored njega. Motiv štapića za igru koje dječak drži u ruci izveden je na panou u obliku ilustracije u nekoliko varijacija. Međutim, djeca su ovdje tek za privlačenje pažnje i popunjavanje prostora, jer ne saznajemo ništa o njima. Suprotan primjer je lik gđe. Cvijić, žene koja je osnovala prvo privatno zabavište u Hrvatskoj. Ona je prisutna na toj istoj izložbi u obliku izrezanog lika koji stoji ispred školske ploče na kojoj je kredom napisan jedan njezin citat, a ispred ploče nalazi se učenička klupica s didaktičkom igračkom. Cijela scena ostavlja dojam razreda, dok ploča s citatom funkcionira pomalo kao govorni oblačić pedagoginje Cvijić. U odnosu na djecu, koja su izvedena na isti način, ali su ostala tek anonimne foto-ilustracije, izrezani lik gđe. Cvijić, koji nas uvodi u daljnje legende i

vezane predmete, dobio je težinu i značenje uz pomoć citata te zbog smještaja uz ploču ispred učeničke klupe koja kao predmet simbolizira razred.

Usporedbe radi, u Tehničkom muzeju izrezani ljudski lik koristi se u nekoliko navrata (kondukterka kraj vlaka, pilot pored aviona, motorist kod cjeline s vozilima kopnenog prometa i čovjek u ronilačkom odijelu u sklopu tematske cjeline o pomorstvu), ali riječ je o liku bez lica, dizajnersko-interaktivnom rješenju koje posjetitelj može iskoristiti za poziranje i fotografiranje, dakle – sasvim drukčija uporaba sličnog dizajnerskog rješenja.

U kabinetu Nikole Tesle u sklopu Tehničkom muzeja nalazi se foto tapeta njegove rodne kuće u Smiljanu s citatom o djetinjstvu, popraćena obiteljskim portretima čija svrha je individualizacija, približavanje tog čovjeka i njegovog života posjetiteljima. Individualizacija se vidi i kroz pano s biografskim fotografijama koje prikazuju njegovu kuću i gimnaziju.



Slika 34: Individualizacija Nikole Tesle, Tehnički muzej (privatna fotografija)



Slika 35: Individualizacija na izložbi Vanda Kochansky-Devidé, Prirodoslovni muzej (privatna fotografija)

Na izložbi *Vanda Kochansky-Devidé, velika dama hrvatskoga prirodoslovlja* u Prirodoslovnom muzeju uz foto tapetu brda postavljen je izrezani lik gđe. Kochansky-Devidé te pored njega nekoliko okamina, koje dočaravaju njezin terenski rad, a u blizini su legende koje iznose da je nekoliko fosila nazvano po njoj. Ova cijela scena nadovezuje se na obližnju ploču i legendu koji govore na koji način je ona činila svoja predavanja zanimljivima, a malo dalje, nalazi se skupina predmeta (dvije terenske fotografije sa suradnicima, mapa svijeta i Europe te pisma i radovi) koji zajedno služe kao individualizacija i zaokružen prikaz njezinog posla i pristupa radu i znanosti općenito. Tome u prilog ide i kutak s njezinim osobnim predmetima te zajedničkom fotografijom s mužem.

Fotografije i njihova moguća komunikacijska namjera (tj. osobno iskustvo koje fotografija stvara)

1. Stvaranje atmosfere

Fotografija se često koristi za stvaranje atmosfere, prenošenje duha vremena i prostora, (re)kreiranje doživljaja i okoline. U tu svrhu često se upotrebljavaju foto tapete kojima se postiže dramatičnost, uvjerljivost, davanje osjećaja veličine prostora, stvaranje dojma „kao da smo tamo“.

Stalni postav Tehničkog muzeja, na nekoliko mjesta koristi foto tapete za stvaranje atmosfere i dojma veličine prostora na koje određene djelatnosti utječu ili koji je potreban za njihovo obavljanje, primjerice, iznad transformatora nalazi se ogromna fotografija krajobraza, a na odjelu rudarstva, iznad vrata se smjestila fotografija rudokopa.

Foto tapete korištene u Egipatskoj zbirci Arheološkog muzeja još jedan su primjer stvaranja atmosfere. Tamo su oblijepljene oko sarkofaga i predočavaju unutrašnjost grobnice, istovremeno dajući i integralnost predmetu.



Slika 36: Rekreiranje doživljaja grobnice u Egipatskoj zbirci Arheološkog muzeja (privatna fotografija)

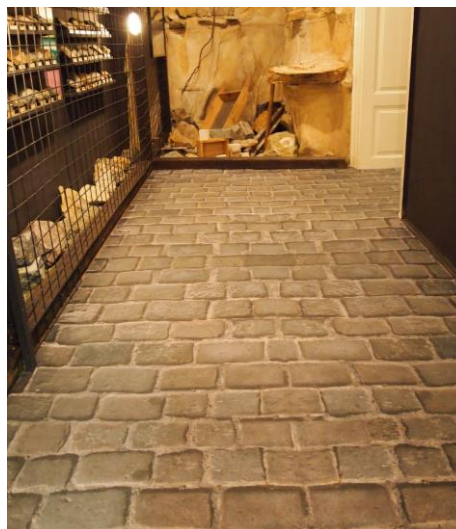


Slika 37: Oglasni stup na izložbi Dim – Priča o duhanu, Etnografski muzej (privatna fotografija)

Na izložbi *Dim - Priča o duhanu* u Etnografskom muzeju postavljena je replika oglasnog stupa oblijepljena foto-reprodukcijama starih reklama za cigarete. Takvo dizajnersko rješenje stvara atmosferu prošlosti, ali i privlači interes posjetitelja više nego što bi to bio slučaj da su te iste reklame samo poredane na panou na zidu. Kao oblikovni element, stup je zanimljiviji i zauzima manje mjesta u samom postavu, a u njegovoj blizini nalaze se legende o reklamiraju cigareta i o cigaretama na filmu koje su vezane uz slike na oglasnom stupu.

Za stvaranje dojma podmorja, u stalnom postavu Prirodoslovnog muzeja korištena su ogledala i plava boja zida te je velika foto tapeta mora ispred koje vise modeli morskih riba. Na sličan način korištena je i foto tapeta s prikazom koraljnog grebena, ispred koje se nalazi i model grebena s različitim vrstama koje ga nastanjuju. Ovakav način korištenja foto tapete dopunjuje modele i stvara uvjerljiviju okolinu. U istom muzeju, na izložbi *Zagrebačkim ulicama... Zagreb u kamenu* atmosfera ulica popločanih kamenom uspješno je stvorena stavljanjem foto tapete preko cijelog poda. Ista izložba koristi još foto tapeta, poput velike fotografije zida Medvedgrada uz malu legendu o njemu, koja istodobno objašnjava upotrebu materijala (kamen), ali zbog veličine daje dojam monumentalnosti građevine (zida).

Slika 38: Foto-tapeta na podu na izložbi Zagrebačkim ulicama – Zagreb u kamenu u Prirodoslovnom muzeju (privatna fotografija)



Najbolje prenesena atmosfera vremena i prostora zasigurno je ona u tematskoj cjelini o Ilici kao glavnoj trgovačkoj ulici u stalnom postavu Muzeja grada Zagreba. Muzejski hodnik glumi ulicu s izlozima, a izlozi su rekonstruirani pomoću foto tapeta stvarnih onodobnih izloga. Čak su i udubine u kojima su prozori muzeja iskorištene da bi se „umotale“ u foto tapete koje predstavljaju uglovnice (odlično iskorištavanje arhitekture muzeja). Pomoću foto tapeta tako je rekreirana pekarnica, Hühnov atelje u kojem su izloženi foto-albumi, dućan sa šeširima, itd. a izrezani ljudski likovi s fotografija također su u prostoru te ga oživljavaju svojim prisustvom.

U „dućanu“ sa šeširima zaista stoje izloženi šeširi na stalcima, drugi dućan krcat je posuđem i u njemu je lutka-posjetiteljica, i cijeli hodnik, koji predstavlja jednu cjelinu, vjerno dočarava živopisnost onodobne Ilice koju opisuje legenda za ovu cjelinu koja sadrži reklame i fotografije ulice iz tog razdoblja. Još jedno odlično prenošenje atmosfere (ali i poticanje emocija jer je relativno novijeg datuma pa se većina posjetitelja sjeća događaja) jest kombinacija foto tapete koja prikazuje granatiranje Zagreba a ispred koje su potrgani namještaj i krhotine predmeta, te pored njih TV koji emitira reportažu vezanu uz taj događaj. Muzejski prozor također je iskorišten da bi pridonio atmosferi ovog prizora – preko njega je nalijepljena foto tapeta koja prikazuje vreće s pijeskom. Zanimljivo dizajnersko rješenje je i „balon na vrući zrak“ na čijoj košari su fotografije ljudi s balonom, a na podu, ispod košare, nalaze se 4 zračne fotografije slikane iz balona, koje nam dočaravaju kakav je bio pogled iz košare balona.



Slika 38: Oživljavanje nekadašnje Ilice, Muzej grada Zagreba (Izvor: <http://www.mgz.hr/hr/postav/ilica/>)



Slika 39: Zanimljivo iskorištavanje muzejskog prostora, Muzej grada Zagreba (privatna fotografija)



Slika 40: Prenosjenje ratne atmosfere, Muzej grada Zagreba (privatna fotografija)



Slika 41: Ratna atmosfera u Zagrebu, Muzej grada Zagreba (Izvor: <http://www.mgz.hr/hr/postav/hrvatska/>)

6. Poticanje emocija

Budući da fotografija izmiče svim pokušajima kategorizacije, moram se složiti s Barthesom kada kaže da je zapravo najlakše voditi se subjektivnom analizom, jer jedino u takvu analizu, u svoje emocije i misli, možemo biti sigurni (Barthes, 2003, 25). Ova posljednja kategorija najsubjektivnija je od svih jer obuhvaća fotografije koje (meni) *izgledaju* kao da imaju namjeru izazvati emocije kod posjetitelja, ali ih nužno ne potiču, te one koje ih zaista potiču, ali nehotično. Navođenje posjetitelja na (emotivnu) reakciju nije tako jednostavno jer nešto što će potaknuti emocije kod jedne osobe, neće izazvati nikakvu reakciju kod druge. Okidači koji potiču emocije previše su individualni da bi se mogao stvoriti neki „univerzalni“ način da se to postigne na izložbi, stoga smatram da se češće događa da neka fotografija nehotično izazove emocije. Tu se opet vraćamo na Barthesa i njegov *punctum* – emotivna reakcija nastane neočekivano, kada vidimo nešto poznato, prepoznamo nešto osobno, kao ja fotografiju Pučke škole u Samostanskoj ulici – odnosno današnju Osnovnu školu Pavleka Miškine, moju nekadašnju školu (u Školskom muzeju u starinskom okviru sa još nekolicinom fotografija koje me se uopće nisu dotakle) ili na izložbi Dim – Priča o duhanu – fotografiju starice koja niže listove duhana na špagu, a koja me podsjetila me na moja ljeta u Slavoniji gdje sam i sama jednom prilikom činila isto što i starica na fotografiji. Izazivanje emocija putem ovih fotografija nije bila namjera muzeja – one su sasvim osobne i spontane. Ljudi reagiraju kada vide fotografije nečeg poznatog iz vlastitog života i sjećanja, nečeg čega više nema. Tada nam je sve na fotografiji zanimljivo, jer nam je poznato iz vlastite prošlosti. S obzirom da je poticanje emocija toliko individualno, moglo bi se reći da gotovo svaka fotografija ima potencijal potaknuti nečije emocije, bilo da je stavljena tamo s tom namjerom ili ne.



Slika 42: Primjer nehotičnog izazivanja emocija, Školski muzej (privatna fotografija)



Slika 43: Još jedan primjer osobnog doživljaja, izložba Dim – Priča o duhanu, Etnografski muzej (privatna fotografija)

Primjer fotografija čija je moguća namjera potaknuti emocije mogao bi biti niski stolić (pomalo poput odra) s portretima poginulih na izložbi *Odjeci s bojišnice* u Muzeju grada Zagreba. Fotografije su biografske, ali prikazane na ovaj način sugeriraju brojnost žrtava rata (gomilanje fotografija poput onog u muzejima Holokausta) i potiču pijetet. Na istoj izložbi nalazi se i tablet na kojem se vrte portreti poginulih s kratkom pričom o njima ispod portreta. Ta priča daje ljudskost i individualizira svaku osobu, pa one ne ostavljaju dojam gomilanja neznanih žrtava, već stvarnih ljudi kakvi su mogli biti naši susjedi da smo živjeli u to doba. Osjećaj bliskosti na izložbi postignut je i u sobi koja sadrži predmete koje su ljudi darovali; sve fotografije u njoj dokumentarističke su (prikazuju stanje stvari prije/tijekom/nakon rata) ili su portreti, a sve zajedno ima snažan emotivni učinak jer su predmeti i pripadajuće fotografije stigli na izložbu iz obiteljskih domova, jer su osobne prirode, a ne dio fundusa muzeja.

Slika 44: Primjer moguće namjere poticanja emocija, izložba *Odjeci s bojišnice*

(Izvor:

<http://www.mgz.hr/hr/izlozbe/odjeci-s-bojisnice-%E2%80%93-zagreb-u-prvom-svjetskom-ratu,511.html>)



Kao i kategorije drugih autora, i moje se međusobno preklapaju, te jedna fotografija može nositi značajke više kategorija. Dizajnerska rješenja provlače se kroz sve vrste uporabe fotografije kao interpretacijskog medija, no možda se malo više ističu u kategorijama fotografija koje služe za individualizaciju i stvaranje atmosfere. Prema ovom malom uzorku, čini se da se u našim muzejima fotografije najviše koriste za interpretaciju predmeta putem osobe kojoj su predmeti pripadali, za objašnjavanje, te kreiranje vremenskog i prostornog okvira. Vizualna naracija (narativni niz) najrjeđe se koristi kao metoda interpretacije pomoću fotografija, a najzanimljivija interpretacijska rješenja nalaze se među fotografijama čija namjera je prenijeti atmosferu.

4.4. Rasprava

Budući da je malo literature koja se bavi uporabom i značenjima fotografije u muzejima (uz izuzetak etnografskih muzeja te muzeja koji se bave osjetljivim temama poput Holokausta i kolonijalizma), prilikom pisanja rada nisam naišla na mnogo primjera kategorizacije i razmatranja fotografija s obzirom na njihovu komunikacijsku namjeru tj. interpretacijski učinak.

Najraširenija je kategorizacija fotografija prema temi (npr. portret, pejzaž, mrtva priroda, itd.), no takva podjela, osim što je preuzeta iz slikarstva, za promatrača je ograničavajuća jer ga ne izaziva da potraži dublja značenja u fotografiji i preispita ju, stoga je Terry Barret osmislio sustav kategorizacije fotografija koji pokušava dati okvir za njihovu procjenu i interpretaciju. On donosi 6 kategorija:

1. Deskriptivne – fotografije koje opisuju neki predmet ili osobu, ali nisu namijenjene da budu išta više od opisa (npr. fotografije za dokumente, fotografije svemira, rendgenogrami, foto-reprodukcije umjetničkih djela)
2. Interpretativne – fotografije koje prikazuju autorove subjektivne interpretacije svijeta; obično se radi o fiktivnim prizorima, čak i kada izgledaju realistično, stoga ih većina spada u domenu umjetničkih fotografija.
3. Obrazlagajuće – ove fotografije pružaju vizualna objašnjenja, opisne odgovore; Barrett ovdje svrstava npr. etnografiju i vizualnu antropologiju koje fotografiju koriste kao sredstvo za istraživanja, te novinske fotografije, odnosno sve fotografije koje pokušavaju objektivno prikazati stanje stvari i otvorene su za potvrdu ili opovrgavanje.
4. Etički procjenjujuće – fotografije koje opisuju i često pokušavaju pružiti objašnjenje, a sadrže moralne prosudbe (npr. kako nešto treba ili ne treba biti). Barrett ovdje ubraja i reklame (život kakav „treba biti“) i foto-kritike društva (život kakav „ne treba biti“).
5. Estetski procjenjujuće – fotografije kojima je estetika primarna svrha, koje govore što neki fotograf smatra vrijednim promatranja da bi se iskusilo estetsko zadovoljstvo (npr. vizure grada, krajobrazi, aktovi, i sl.).
6. Teoretičke – ova skupina obuhvaća fotografije koje nisu o ljudima, predmetima, mjestima niti događajima, već o umjetnosti ili fotografiji. Riječ je o metakritičkim fotografijama koje se bave problemima u fotografiji, koriste se kao komentar na ulogu fotografije u društvu i kritiziraju način na koji se koriste (Barrett, 1986, 55-58)

Ove kategorije korisne su za uspostavu dijaloga o značenju fotografija u svrhu boljeg razumijevanja i prihvaćanja fotografija. Često se preklapaju, a da bi smjestili neku fotografiju u jednu ili više kategorija, moramo razmisliti kako ju interpretirati i kako se ona koristi, o čemu je i na koji način prikazuje to što prikazuje (Barrett, 1986, 55, 58). Međutim, Barret ne govori fotografiji kao interpretacijskom mediju i njezinom odnosu s predmetima i okolinom u koju je smještena, već o interpretaciji samih fotografija i njihovih značenja, ne (nužno) u muzejskom okruženju. Ipak, njegova deskriptivna kategorija možda bi djelomično odgovarala mojoj kategoriji biografskih fotografija, dok obrazlagajuće fotografije, barem po definiciji (no ne i po onome što on ondje svrstava) odgovaraju mojoj istoimenoj kategoriji.

Jedan od rijetkih radova koji se bavi baš uporabom fotografije kao medija na izložbama je članak *Photography in Museum Displays* objavljen kao dio projekta Photographs, Colonial Legacy and Museums in Contemporary European Culture (PhotoCLEC) (Edwards i sur., 2010-2012). Rad navodi nekoliko skupina fotografija s obzirom na njihovu komunikacijsku namjeru:

1. objašnjavanje – najčešći primjer uporabe gdje se fotografije koriste za obrazlaganje drugih objekata tj. izložaka, te za njihovu autentifikaciju. Fotografije su ovdje često integrirane u legende, objašnjavaju npr. kako su se izložbeni predmeti koristili, kako se nosila neka odjeća, nakit ili oružje, kako neka naprava radi, i sl.
2. kontekstualizacija – fotografije se upotrebljavaju kako bi temu i predmete smjestile u širi kulturno-povijesni i geografski kontekst, produbile razumijevanje, te pridonijele autentifikaciji. Ako neki predmet nije smješten u odgovarajući (ili ikakav) kontekst, on nam može biti nezanimljiv, nerazumljiv ili otvoren za različite vrste nagađanja. Ova kategorija često se preklapa s objašnjavanjem i afektiranjem.
3. afektiranje – fotografije se koriste za poticanje emocija, pokušavaju stvoriti osjećaj vremena i prostora kroz atmosferičnost, mogu biti u obliku ogromne foto tapete, stvarati dojam intimnosti ako su male i pozivaju gledatelja da priđe bliže, ili brojnošću postizati jak emotivni učinak (primjerice, gomilanje fotografija žrtava Holokausta ili kolonijalizma koje istovremeno komemorira žrtve i individualizira ih, govori o ozbiljnosti zločina i ostavlja snažan dojam). Spektar emocija koje će fotografija izazvati kod ljudi ovisi o tome koliko su im bliske fotografije odnosno njihov sadržaj (Sontag, 1982, 28). Potonje se pak poklapa s Barthesovom idejom *punctuma* – emocije se mogu *pokušati* potaknuti, no hoće li to uspjeti i u kojoj mjeri, vrlo je individualno i ovisi o tome hoće li netko u fotografiji prepoznati nešto osobno, poznato, neki detalj koji samo njemu nešto znači.

4. stvaranje narativa – fotografije se koriste da bi ispričale priču, a ne da bi ilustrirale tekstove; često je to narativni niz fotografija koji može biti vezan za jedan segment izložbe ili voditi posjetitelja kroz cijelu izložbu. Kroz narativ se mogu postavljati pitanja i može se potaknuti posjetitelja na razmišljanje van okvira izložbe/muzeja.
5. poticanje (samo)refleksije – fotografijama se pokušava bolje vizualizirati tema izložbe i potaknuti na razmišljanje. Ovakva uporaba fotografija nije česta i većinom se koristi za izlaganje teških tema, kritiku i propitivanje.
6. dizajnersko rješenje – ova kategorija se odnosi na veličinu, broj i raspored fotografija, njihov okvir i način na koji se vizualno uklapaju u izložbu, te korištenje fotografija da se ispuni prostor, usmjeri pažnja posjetitelja i vizualno zaokruži priča. Dizajnerska rješenja pomažu postići bilo koju od prethodno navedenih uporaba (mogu stvoriti atmosferu vremena i prostora ili pružiti narativ), iako su ponekad i sama sebi svrhom. (Edwards i sur., 2010-2012).

Ove kategorije nerijetko se preklapaju i koegzistiraju. Uz njih treba dodati i odsustvo fotografija na nekoj izložbi, koje, iako je rijetko, također predstavlja važan znak (Edwards i sur., 2010-2012). Primjer toga je postav Nacionalnog muzeja naroda Saami u Karasjoku u Norveškoj, gdje su fotografije suvišne jer ne pružaju ništa osim tuđeg pogleda na njihovu kulturu (Edwards i Lien, 2014, 11). S druge strane, pojedini muzeji ili izložbe oslanjaju se većinom na ilustracije i nacрте zbog specifičnosti građe koju izlažu. Primjer toga je izložba *Sjeverni Iberi: život, smrt i ritual s druge strane Pirineja* (24. ožujka -16. kolovoza 2015.) održana u Arheološkom muzeju u Zagrebu, koju sam također posjetila u sklopu svog obilaska muzeja za potrebe izrade rada, ali je riječ o izložbi temeljenoj najvećim dijelom na predmetima te ilustracijama i kartama kao nositeljima interpretacije, s vrlo malo fotografija (stoga nije niti uključena ovdje kao ostale navedene izložbe). Ilustracije i karte su ovdje procijenjene kao adekvatnije sredstvo prikazivanja kako se nešto nosilo, kako su izvorno izgledale kuće i naselja (što se niti ne može prikazati drukčije nego ilustracijom), a ono malo korištenih fotografija nalazi se na interaktivnom sučelju s informacijama i igrama za posjetitelje (npr. slagalica s komadićima fotografije baze stupa koji se nalazi na izložbi – ujedno i primjer kakve sve mogućnosti nam se otvaraju fotografiranjem i digitaliziranjem baštine).

Kao što Edwards i suradnici navode, dizajnerska rješenja zaista jesu utkana u sve druge načine uporabe fotografija. Upravo iz toga razloga, ja nisam u svojoj analizi to izdvojila kao zasebnu

kategoriju. Dizajnerska rješenja mogu biti u simbiozi sa bilo kojim drugim načinom uporabe fotografija kao interpretacijskog sredstva, a mogu doći i samostalno, no tada nemaju nikakvu interpretacijsku, već samo estetsku vrijednost. Kategorije koje se odnose uporabu fotografije kao sredstva za objašnjavanje, kontekstualizaciju, afektiranje i stvaranje narativa većinom su istovjetne mojim kategorijama komunikacijsko-interpretacijskih namjera, s tom razlikom da sam ja kontekstualizaciju razdvojila u dvije zasebne skupine (vremenske i geografske odrednice), a poticanje na razmišljanje ((samo)refleksiju) nisam izdvojila kao zasebnu kategoriju jer smatram da bilo koja druga vrsta uporabe fotografija može potaknuti na razmišljanje (ako gledamo fotografiju koja objašnjava neki postupak, ne razmišljamo li o tom postupku?), posebno narativni nizovi fotografija i fotografije koje pokušavaju potaknuti emocije, a kroz koje se često postavljaju pitanja za promišljanje (npr. spomenuti narativni niz o ekologiji i održivosti iz stalnog postava Prirodoslovnog muzeja koji cilja na emocije odgovornosti i možda čak i krivnje, te postavlja pitanje za razmišljanje).

Prema Edwards i Lien, korištenje fotografije kao interpretacijskog medija odvija se na dva načina. Prvi je kada se uz pomoć fotografija daje kontekst predmetu, gdje one služe kao proširenje predmeta i objašnjavaju kako i kada se nešto koristilo ili radilo. Međutim, James Clifford kaže da to može stvoriti tenziju između predmeta kao glavnog nositelja informacije u muzeju i kontekstualizirajuće fotografije – objekti mogu postati objašnjivi jedino kroz pridružene im fotografije i tako postati sekundarni naspram fotografije koja ih objašnjava. No, ako izuzmemo legendu koja govori što neki izložak jest, pojedini predmeti ili njihova svrha zaista jesu teško objašnjivi bez fotografije (poput konjskih žvala iz stalnog postava Arheološkog muzeja – bez fotografije, ne bi nam bilo jasno čemu je predmet, „običan metalni obruč“, služio). Drugi način kontekstualizacije predmeta obuhvaća korištenje fotografije za autentifikaciju, stvaranje atmosferičnosti i afektiranje (foto tapete, panorame, uvećanja), umjesto pružanja konkretnih informacija kao u prvom načinu. (Edwards i Lien, 2014, 8). Potonji način predstavlja tanku granicu između uokvirivanja konteksta (proces u kojem fotografije i objekti zajedno stvaraju značenja) i dizajnerskih rješenja. Ovakav pristup imao je utjecaj na moju podjelu fotografija u dvije zasebne skupine, kod koje bi, kao i kod Edwards i Lien, prva skupina predstavljala onu gdje je fotografija upotrijebljena za davanje informacija, dok druga skupina (fotografije koje stvaraju atmosferu, te one koje potiču emocije) ima funkciju stvaranja dojma, doživljaja, emocija.

Ovdje iznesena analiza fotografije kao interpretacijskog sredstva u odabranim zagrebačkim muzejima na neki je način amalgam gore opisanih kategorizacija drugih autora. Slažem se s Edwards i Lien da je potrebno razdijeliti načine uporabe fotografije kao interpretacijskog medija u dvije skupine, onu koja pruža informacije (činjenice – objektivni dio izložbe) i onu koja se bavi oplemenjivanjem izložbe dodatnim slojem doživljaja i emocija – poticanjem subjektivnog. Podjela Edwards i suradnika detaljnije iznosi komunikacijske namjere, i stoga je bliža mom pokušaju analize i potrebi da se razjasne finije nijanse uporabe fotografije za interpretaciju.

5. Zaključak

Fotografija je počela kao eksperiment dokonih viših slojeva društva te skromno sredstvo autoreprezentacije, a ubrzo je postala industrija. Demokratizirala je portret i kulturnu baštinu učinila dostupnom svima, te promijenila naš pogled na umjetnost i način na koji primamo informacije. U svom razvoju od dagerotipije do digitalne fotografije, fotografija je izmijenila gotovo sva fizička svojstva – ostala je jedino uporaba svjetla da bi se zabilježio neki trenutak. Fotografija je u digitalno doba doživjela svojevrsnu metamorfozu, a ne smrt i nestajanje. Kako je analogna fotografija izvukla muzejske predmete van muzeja, tako je digitalna fotografija otvorila je put prema virtualnom muzeju, put koji omogućuje muzeju da izađe izvan okvira svog fizičkog postojanja.

U muzeju se fotografija koristi fotografija kao dokumentacija (za bilježenje događanja u muzeju ili konzervacijsko-restauratorskih radova na predmetima, pomagalo u bazi podataka, itd.), kao muzejski predmet, u službi strategije izlaganja (interpretacijsko sredstvo, potpora pri oblikovanju izložbe), na web stranici i društvenim mrežama muzeja, te za publikacije i marketinšku djelatnost muzeja.

Fotografije su integralni dio muzejskog sustava stvaranja znanja. Muzeji u svijetu sve se više oslanjaju na fotografiju raznim oblicima kao sredstvo interpretacije predmeta, da proširi predmete u različitim smjerovima i da im težinu, umjesto da samo ilustrira predmet ili tekst i bude puki medij za prenošenje informacija. Budući da se i publika i vremena mijenjaju, i muzeju se moraju mijenjati. Tehnologija napreduje, ljudi sve manje čitaju, a sve više se oslanjaju na vizualne medije, jer slika se naizgled lako razumije i pristupačna je svima. Stoga je fotografija u kombinaciji s novim tehnologijama idealan medij za nove načine interpretacije. Ipak, potrebno je dobro razmotriti donosi li uporaba novih tehnološko-interpretacijskih rješenja

stvarno poboljšanje prijenosa poruka koje muzej kao edukacijska ustanova želi odaslati, ili samo potiče fascinaciju novim.

Muzeji i izložbe koje sam posjetila za potrebe izrade ovog rada fotografiju većinom koriste na prilično jednostavan način. Ona se najviše upotrebljava kao biografska slika, za postavljanje vremenskog i prostornog okvira, te objašnjavanje procesa i postupaka. Drugi načini uporabe fotografije koji zadiru dublje, poput narativnog niza, koriste se neusporedivo rjeđe. Teško je procijeniti koliko je uspješna (i učestala) uporaba fotografije za poticanje emocija posjetitelja, jer kao što je raspravljeno u radu, to je previše individualno da bi se mogao naći neki „univerzalni recept“ koji bi djelovao na veći broj posjetitelja.

Svaka osoba stvara vlastite interpretacije fotografija i predmeta, tj. ono što vidi tumači na temelju svog prethodnog znanja i iskustava (i interpretacije koju muzej nudi). Pritom je neizbježan utjecaj naučenih značenja (kodova), i ljudi su, naravno, podložnim tuđim interpretacijama (pa tako i onima muzeja kao autoritativne ustanove) koje ih usmjeravaju ka željenim zaključcima. Kao odgovorna edukacijska ustanova, muzej bi trebao stvarati interpretacije zajedno sa posjetiteljima, dati im više prostora za promišljanje viđenog i izražavanje vlastitih tumačenja, te ostaviti neka pitanja i teme otvorene, trudeći se tako potaknuti posjetitelje na kritičko razmišljanje. Takva interakcija s posjetiteljima i zajedničko stvaranje značenja među ključnim su elementima za stvaranje modernog muzeja koji je ujedno i mjesto učenja i mjesto susreta, a fotografija je fleksibilan medij za interpretaciju i postizanje tog cilja.

6. Bibliografija

1. Antoš, Z. 2000. Mogućnosti korištenja digitalne fotografije. *Informatica museologica* 31, (3/4). 52-53.
2. Barrett, T. 1985. Photographs and Contexts. *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 19, No. 3. 51-64.
3. Barrett, T. 1986. A Theoretical Construct for Interpreting Photographs. *Studies in Art Education*, Vol. 27, No. 2. 52-60.
4. Barthes, R. 2003. *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
5. Bayer, H. 1939/1940. *Fundamentals of Exhibition Design*. New York Public Library Digital Collections. Pristupljeno: 5. rujna 2018. Poveznica: <http://digitalcollections.nypl.org/items/90f27111-9714-4fc1-e040-e00a18064ba4>
6. Benjamin, W. 2011. O fotografiji i umetnosti, u: *Izabrana dela 1: Jednosmerna ulica, Berlinsko djetinjstvo, O fotografiji i umetnosti*. 163 – 341. Beograd: Službeni glasnik.
7. Dražin-Trbuljak, L. 2000. O fotografiji u našim muzejima. *Informatica museologica* 31, (3/4). 7-12.
8. Edwards E., Mead M, Nielssen, H., Lien, S., Legêne, S., Pattynama, P. 2010-2012. Photography in Museum Displays. Projekt *Photographs, Colonial Legacy and Museums in Contemporary European Culture (PhotoCLEC)*. Poveznica: <http://photoclec.dmu.ac.uk/content/home>
9. Edwards, E. 2001. Rethinking Photography in the Ethnographic Museum, u: *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg. 183-209.
10. Edwards, E. i Lien, S. 2014. Museums and the Work of Photographs, u: *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*. Farnham: Ashgate. 3-17.
11. Filipović Grčić, A. 2017. Paziti da sam dizajn ne postane nositelj teme. *Informatica Museologica* 48. 83-86.
12. Freund, G. 1981. *Fotografija i društvo*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
13. Gamulin, D. i Sevšek, A. 2017. Temu „dizajniranja“ (muzejskih izložaba) gledamo vrlo široko i otvoreno. *Informatica Museologica* 48. 51-58.
14. Hedgecoe, J. 1976. *Povijest fotografije*, u: *Sve o fotografiji i fotografiranju*. Zagreb: Mladost, 1976. 18-32.
15. Hrvatska enciklopedija. 2018. „Fotografija“. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 29. kolovoza 2018. Poveznica: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=20254>

16. Ilić, V. 2017. Najveći je izazov za muzeje pronaći način na koji će primarno ostati čuvari baštine. *Informatica Museologica* 48. 28-32.
17. Košćević, Ž. 2000. Sabiranje fotografija: amaterski ili profesionalni problem. *Informatica museologica* 31, (3/4). 18-20.
18. Kvorning, A. 2017. Oživljavamo prostor na dramatičan način. *Informatica Museologica* 48. 10-14.
19. La Grange, A. 2005. *Basic Critical Theory for Photographers*. Oxford: Focal Press.
20. Letilović, I. i Pedišić, I. 2017. Stalni postav antičke zbirke u Arheološkom muzeju u Zadru, Kneževa palača, posjetiteljski centar Mali arsenal. *Informatica Museologica* 48. 22-27.
21. Maroević, I. 2000. Fotografija kao muzejski predmet. *Informatica museologica* 31, (3/4). 13-16.
22. Newhall, B. 1949. *History of Photography*. Museum of Modern Art, New York.
23. Pavlinek, N. i Prizmić, D. 2017. Ništa ne može zamijeniti stvarni prostor doživljaja. *Informatica Museologica* 48. 73-77.
24. Phillips, C. 1982. The Judgment Seat of Photography. *October*, Vol. 22. 27-63.
25. Rašić, M. i Vrabec, V. 2017. Posjetitelj mora biti „uvučen“ u priču. *Informatica Museologica* 48. 67-72.
26. Snyder, J. i Allen, W. N. 1975. Photography, Vision, and Representation. *Critical Inquiry*, Vol. 2, No. 1. 143-169.
27. Sontag, Susan. 1982. *Eseji o fotografiji*. Beograd: Radionica SIC.
28. Šojat-Bikić, M. 2009. Multimediji u muzejskom okruženju: od interpretativnog pomagala do digitalnog kulturnog dobra. *Zbornik radova s Međunarodnog simpozija (Novo)medijska umjetnost u muzejima : produkcija – čuvanje – prezentacija*. Urednica: Glavočić, D. Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2009. 33-42 .
29. Walsh, P. 2007. Rise and Fall of the Post-Photographic Museum: Technology and the Transformation of Art, u: *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*. Urednici: Cameron, F. i Kenderdine, S. London: MIT Press. 19 – 35.